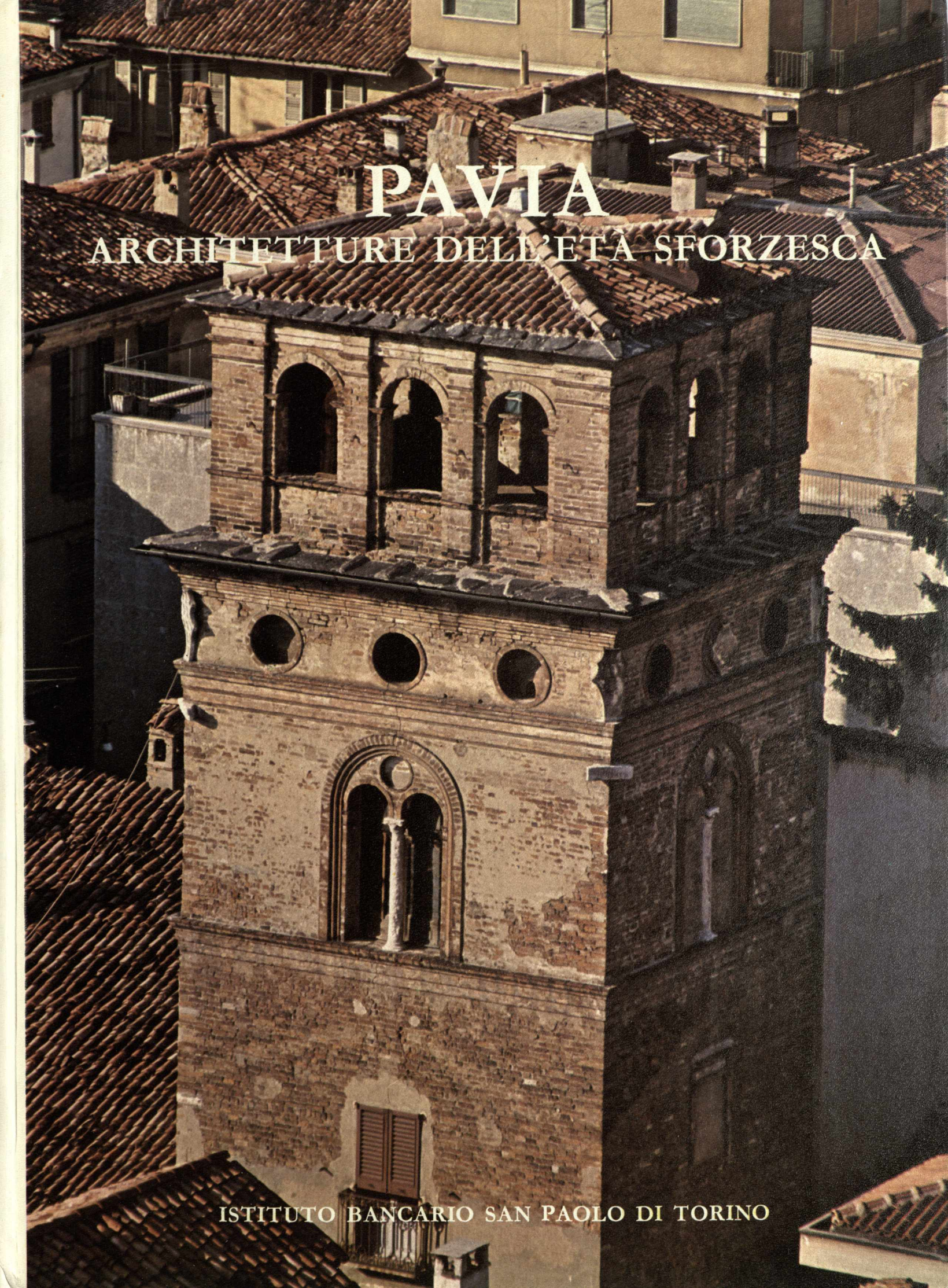


PAVIA

ARCHITETTURE DELL'ETÀ SFORZESCA

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

Torriano
Torre del Mangano
Guinzano
Settimo
Villareggio
Corbesate
Marcignago
S. Perone
Borgarello
Ponte Carate
C. de Tolentini
S. Varese
C. Calderara
S. Genesio
Comairano
Villa Lunga
C. Serigari
Mirabello
Montebello
Torre d'Isola
Cantugno
Prado
Ca della Terra
Molinazzo
S. Sofia
Ticino
PAVIA
Fossarmato
Ca de Tedioli
Caselle
Borgo Ticino
Motta S.
S. Damiano
Belvedere
Carbonara
S. MARTINO Siccomario
Torre de Torti
S. M. della Strada
Mezzano
CAVA
Gerre Chiozzo
Sommo
Mezzanino
Rea
Verma
Casanova Lunati
Bastida Pancarana
Bressana
Pinerolo
BARBIANELLO
Castelletto
Branduzzo
Argine
PO

Sprago
Castel Lambro
Marziano
Monte
Torre d'Arese
Roncaro
Magherno
Villanterio
Cahignano
Vivente
Vistarino
Barona
Gerenzago
Inverno
Monteleone
Vimanone
Butirago
Copiano
Vigalfo
Albuzzano
Montesano
Genzone
Filighera
Miradolo
Alperolo
BELGIOJOSO
CORTE OLONA
Imarolo
S. Cristina
Torre de Negri
S. Margherita
Bissone
Costa S. Zenone
Bosco di S. Giacomo
Spessa
Zerbo
S. Cipriano
S. Zenone
Pont' Albera
Porto d'Arena
Campo spinoso
Porto Arena
F. Po
STRADELLA
Ripaldini
Berlasco
Bosnasco
BRONI

CSP - Biblioteca - 9928

PAVIA

ARCHITETTURE DELL'ETÀ SFORZESCA

© 1978 by Istituto Bancario San Paolo di Torino - Edizione fuori commercio
La presente pubblicazione — riservata alla clientela dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino — non potrà essere oggetto di commercio.

Il volume edito quest'anno dalla Collana artistica del « San Paolo » vuol essere un primo omaggio all'arte dei territori di Lombardia. L'Istituto è presente da oltre 40 anni nella Regione ed opera con impegno ed incisività mediante un'ampia rete di filiali in pieno sviluppo.

Pavia — capoluogo più vicino al Piemonte non solo geograficamente — ha motivi di attenzione che vanno al di là dei confini regionali e provinciali e che provengono dal suo passato storico di città capitale dell'alto medioevo e di centro universitario secolare.

La trattazione qui sviluppata coglie la città e il suo territorio in un momento di vitalità dell'architettura e delle arti figurative, che si deve sia al prestigio sempre operante dell'antica residenza ducale e sia, soprattutto, all'iniziativa di singoli cittadini, o di gruppi associati, esponenti di una stratificazione sociale particolarmente varia.

Il corredo illustrativo dell'opera — utile per la sua aperta accessibilità alla ricerca scientifica — è chiara dimostrazione di come non vi sia contrasto tra il frutto di studi approfonditi e la leggibilità del libro da parte di un pubblico che ci si augura sempre più numeroso.

Al prof. Adriano Peroni, che ha diretto l'organizzazione scientifica dell'opera, ed alle dottoresse Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Luisa Giordano e Donata Vicini, che hanno validamente collaborato con apporti originali alla stesura, è rivolto il più vivo e cordiale ringraziamento per aver arricchito, con questo libro, la Collana d'arte del « San Paolo ».

Torino, agosto 1978

LUCIANO JONA
Presidente dell'Istituto Bancario
San Paolo di Torino

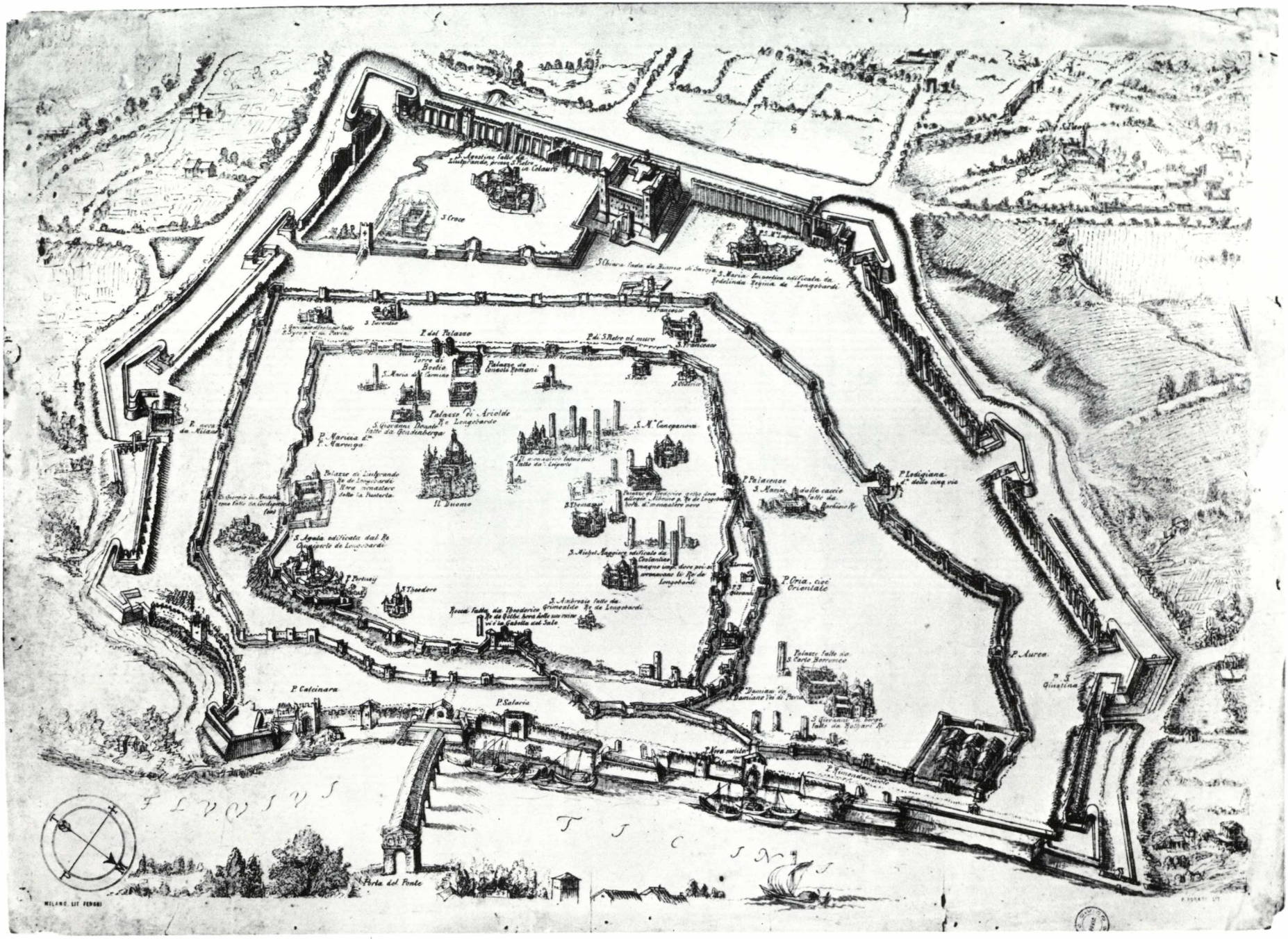
ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO
DI TORINO

ADRIANO PERONI
MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI
DONATA VICINI
LUISA GIORDANO

PAVIA

ARCHITETTURE DELL'ETÀ SFORZESCA

TORINO 1978



[1] *Veduta storica di Pavia, litografia da un disegno di G.B. Claricio (1585 c.; riprodotta dalla monografia di C. Magenta sul Castello di Pavia).*

Un'edizione come questa, che ha la ventura d'inserirsi in una collana di monografie prestigiosa per varietà e ricchezza di contributi, implica certamente un'attesa da parte dei lettori, e sollecita di conseguenza, in chi ha avuto qualche parte di responsabilità nella stesura e nella direzione dell'opera, il desiderio di giustificare con qualche preliminare chiarimento i criteri seguiti. Giustificazioni e spiegazioni sono per la verità introdotte nelle prime colonne del testo, e qua e là, dove occorra; qui ci si vuole limitare a delucidazioni di elementare praticità.

Nella prima parte del volume l'intento di cornice introduttiva, specie per quanto riguarda i rapporti urbanistici, e un certo filo di collegamento con gli eventi storici sono venuti a compromesso con l'esigenza di dare più largo spazio a imprese di eccezionale portata, come l'Ospedale di San Matteo e il Parco ducale. Ne è venuto un inevitabile scompenso distributivo tra testo e illustrazioni, soprattutto nella zona ultima di questa parte, ove si sono raccolte le schede sui singoli edifici. Più bilanciato equilibrio si è invece in questo senso conseguito nei contributi che seguono, che pure tuttavia hanno raggruppato in tematiche coerenti i palazzi gentilizi, talune architetture urbane di maggiore o minore spicco, e infine le dimore del contado.

Ogni autore ha lavorato in piena autonomia, ritenendosi di dover privilegiare l'efficacia della trattazione su una esteriore uniformità. Non si è aspirato ad una completezza di riferimenti storici e bibliografici generali, prestando maggior cura all'apparato relativo ai singoli monumenti. Vincoli di tempo hanno indotto a limitare i controlli sui documenti; tuttavia orientamento comune è stato quello di riportare quelle citazioni e quei testi che talora vengono tradotti in approssimative interpretazioni: si è agito nella convinzione che il lettore, sia pure entro limiti di prudente discrezione, debba avere spazio per una immediata verifica. In linea generale si è tentato, anche nell'analisi delle strutture e dei corredi decorativi, di suggerire un avvicinamento autonomo, che speriamo possa tradursi per molti in contatto diretto e gratificante. È per un tale contatto (che nessuna illustrazione per quanto sensibile e accurata è in grado di surrogare) che i singoli contesti architettonici sono presentati come capitoli di un assetto antologico provvisorio, sentito anche da noi come una necessità da superare in future occasioni. Non abbiamo inteso del resto presentare risultati definitivi, quanto piuttosto dare conto di una esplorazione, che, come tante altre, ha l'attrattiva di stimolare ulteriori revisioni. È in questo spirito che non rinuncio all'occasione che mi è qui concessa di esprimere alle gentili collaboratrici Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Donata Vicini e Luisa Giordano, insieme con i più vivi ringraziamenti per il loro aiuto, anche un cordiale augurio.

Anche a loro nome mi è gradito ricordare qui quanti hanno, con cortese benevolenza, appoggiato il nostro lavoro.

Alla scelta del tema pavese l'Istituto Bancario San Paolo di Torino ha accompagnato una sensibile disponibilità per le accresciute esigenze di realizzazioni del testo ed un impegno di collaborazione particolarmente valido sulla funzione di collegamento tra autori e stampatori.

Alla Società ILTE di Torino ed alla sua équipe di tecnici va espresso pure un sincero ringraziamento per la comprensione e il generoso impegno.

Un grazie affettuoso per la intelligente collaborazione va agli autori dei disegni e dei rilievi, gli architetti Giorgio Corioni, Claudio Baracca, Massimo Giuliani e Sergio Lanfranchi (coadiuvati dalle disegnatrici Lisa Boschetti e Antonella Moretti e da Luciano Ferro); e così ai fotografi della ditta Guglielmo Chiolini di Pavia Giovanni Baldi, Gigi Carraro, Bruno Fassinetti, coadiuvati dal sig. Gualtiero Baldrighi.

Molto deve la realizzazione di questo volume allo spirito di collaborazione e di comprensione di autorità, di responsabili di uffici e istituti, di proprietari delle architetture ispezionate. A tutti (scusandoci per involontarie omissioni) va la nostra gratitudine: al prof. Carlo Bertelli, Soprintendente ai beni artistici e storici di Milano (e alle sue collaboratrici, dott. Sandra Maspero e sig.na Marcella Sorteni); al dott. Carlo Paganini, Direttore dell'Archivio di Stato di Milano e di Pavia (e in particolare al personale del secondo); al dott. Felice Milani, direttore della Biblioteca Civica e dell'Archivio Storico Civico di Pavia (e ai suoi collaboratori); ai signori Mario Romussi e Giuseppe Simari dei Musei Civici di Pavia; al Magnifico Rettore dell'Università di Pavia prof. Alberto Gigli Berzolari, per aver appoggiato le ricerche sull'Ospedale, ora parte della sede centrale universitaria, e in particolare al geom. Renato Sorrentini e al sig. Albino Devoti dell'Ufficio Tecnico dell'Università; al sig. Giovanni Granata dell'Istituto di Storia dell'Arte; al dott. Dino Landini, Direttore amministrativo dell'Ospedale di San Matteo e all'Archivista Adelio Goi dello stesso Ospedale; al prof. Aurelio Bernardi, Rettore del Collegio Ghislieri; all'arch. Aldo Corbella, alla famiglia Fusi Dogliani, alle Suore Benedettine della Divina Provvidenza del Collegio Gandini, a mons. Mario Tavazzani, al Presidente ed agli impiegati dell'Associazione Commercianti di Pavia, a Vittorio Toscanini, a Stefano Archetti, al prof. Xenio Toscani, alla famiglia Tacchini, al dott. Giacomo Moro, a Luisa Bianchi, Elsa Sedita ed allo studio dell'ing. P. L. Vecchi, a don Cesare Brusoni, parroco di S. Teodoro, ed al prof. Ruggero Tomaselli. Un ringraziamento tutto particolare al marchese Stefano Parrocchetti Piantanida che con ospitalità generosa e squisita liberalità ha favorito il recupero di Branduzzo all'attenzione del pubblico e degli studiosi.

Pavia, luglio 1978

ADRIANO PERONI

ABBREVIAZIONI

A. L.	=	Arte Lombarda
A. N. P.	=	Archivio Notarile Pavese
A. S. C. P.	=	Archivio Storico Civico Pavese
A. S. L.	=	Archivio Storico Lombardo
A. S. M.	=	Archivio di Stato di Milano
A. S. P.	=	Archivio di Stato di Pavia
B. S. P.	=	Bollettino Storico Pavese, 1893-94
B. S. P. S. P.	=	Bollettino della Società Pavese di Storia Patria
D. B. I.	=	Dizionario Biografico degli Italiani
Magenta	=	C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza al Castello di Pavia*, Milano 1888.
Maiocchi, *Cod. Dipl.*	=	R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*. Pavia, vol. I, 1937; vol. II, 1949.
Malaguzzi-Valeri	=	F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*. Milano, 1917-1929, voll. I-IV.
M. D.	=	Memorie e documenti per la storia di Pavia e del suo principato, 1894-98.
S. M.	=	Storia di Milano

In copertina la Torre Bottigella di Pavia e un particolare del Castello di Branduzzo; nelle risguardie particolari dalla carta topografica della Provincia di Pavia di G. Verri, dedicata al Conte di Hartig, intorno al 1830, con l'indicazione dei luoghi dei principali monumenti trattati nel volume.

Le illustrazioni sono indicate nel testo tra parentesi quadre.

RESIDENZA SIGNORILE E COSTRUZIONI PUBBLICHE

a cura di

ADRIANO PERONI

1. Ai pochi veri conoscitori di Pavia la scelta del tema di questo libro potrà parere meno che casuale, addirittura ingiustificatamente azzardata. La città non dispone, come la stragrande maggioranza in Italia, di alcun inventario dei monumenti, anzi è tra le molte che non hanno una buona guida, né aggiornata né meno recente. Per chi, senza voler supplire nemmeno parzialmente all'inventario e alla guida, intenda più modestamente illustrare in uno spaccato storico delimitato e accessibile un gruppo di architetture, non è questa un'agevole base di partenza. E tuttavia che valga la pena di non rinunciare al tentativo è risultato, a chi scrive queste righe, da consolidate esperienze e da una lunga frequentazione della città. E' dall'esperienza stessa che si è ricavata quella che potrebbe apparire una limitazione ancora più arbitraria, quella per cui si sono scelti in prima istanza i monumenti pubblici e civili, escludendo cioè le chiese e i monasteri. La ragione è qui del tutto esteriore, congiurando la quantità delle cose, insieme con la scarsità delle basi bibliografiche e descrittive, a suggerire un piano articolato e suddiviso che distribuisca la materia in future occasioni. A questo frazionamento si è ritenuto di non dover dare alcuna rigidità, non solo per la naturale aspirazione a correggere la falsa visuale di una selezione parziale, ma proprio per un consapevole modo di considerare il monumento non come capitolo di un florilegio a sfondo genericamente storico, ma come elemento complesso in cui valori autonomi si intersecano con strutture e sistemi di ordine diverso, senza la cui percezione, sembra a noi, quegli stessi valori non sono idoneamente identificabili. Le architetture che stanno alla base di questa rassegna nacquero, vissero e oggi ancora sopravvivono in un tessuto urbano e paesistico che configura il loro *contesto*; così come furono, e talvolta ancora sono, nei loro aspetti particolari, luogo di destinazione di altri manufatti artistici: corredi plastici e pittorici, arredi e complementi decorativi di ogni genere. E' una complessa trama che nessuno può presumere di captare nella sua interezza, ma per la cui ricognizione non si è esitato a ricorrere ad analisi grafiche e a ipotesi ricostruttive che vanno intese nel loro valore critico e nulla più, come integrazioni provvisorie per facilitare la lettura delle parti originarie. E' questa l'operazione più delicata, che richiede, come ogni interpretazione storica, di penetrare sulla base di frammenti una realtà stratificata e accidentata, che tuttavia noi non possiamo in altro modo rendere attuale.

C'è al fondo di questa impresa anche una più profonda esigenza che sembra acuire singolarmente le sollecitazioni che spingono alla ricerca storica.

Se infatti il ricupero delle manifestazioni umane del passato appare quasi inesauribile, a fronte di una pur risaputa fatale irrecuperabilità di tante opere andate per sempre perdute, per i manufatti architettonici e artistici noi assistiamo anche al loro tenace e praticamente inarrestabile depauperamento. L'unicità del manufatto, la sua vulnerabilità, la sua irriproducibilità ci mettono quasi nella condizione di un biografo che, scrivendo di un personaggio avanzato negli anni, debba pur essere consapevole del limitato tempo che resta per attingere ad un contatto diretto con lui. Certo diversi sono i tempi e i modi che segnano l'età di un oggetto, ma è impressionante che nell'età che presume di rappresentare il vertice dell'autocoscienza storicistica intere compagini architettoniche che hanno sfidato i secoli, che anzi di questi secoli sono la più tangibile e frequentata eredità, misconosciute nel loro significato, vadano incontro ad una rapida rovina. Non è compito nostro di vedere qui come ciò possa accadere, certo è che lo sforzo che facciamo di penetrare nell'intima struttura dei monumenti sarebbe vano se noi ci limitassimo a mitizzarne l'aspetto originario ignorandone le vicende ulteriori e le attuali condizioni. Per questo motivo il testo si articola in linee introduttive e in schede documentarie, in testi esplicativi e in corredo grafico e fotografico senza ignorare i problemi attuali di tutela e di valorizzazione. Senza in questo avere inventato nulla, ci proponiamo però di organizzare la materia in un ordine efficace, che renda agevoli la lettura e la consultazione.

Le giustificazioni pratiche addotte per la scelta dei materiali valgono anche per la delimitazione storico-cronologica. Essa è più facilmente precisabile all'inizio che non alla fine, perché al momento in cui Francesco Sforza si impadronisce del ducato visconteo (1450), il suo rapporto con Pavia si precisa in iniziative chiaramente documentabili, mentre la caduta effettiva della dinastia sforzesca con la fuga di Ludovico il Moro (1499) non significa l'immediata interruzione di grandi

o minori imprese architettoniche, sicché il formale e temporaneo ritorno di uno Sforza a Milano (Francesco II Sforza, 1529-1535) può in qualche modo accompagnare un prolungamento del periodo considerato, sino intorno al 1550 circa. La vera cesura, per Milano, e di riflesso per tutta la Lombardia, e particolarmente per Pavia, potrebbe identificarsi, ben più propriamente che non nel dominio di Carlo V, nel ruolo di un grande principe della Chiesa e prim'attore della Controriforma cattolica, san Carlo Borromeo. Ne viene dunque l'approssimativa definizione di un secolo, dalla metà del XV alla metà del XVI. (1)

* * *

2. A dispetto delle difficoltà di documentazione la cesura della metà del Quattrocento, con l'avvento di Francesco Sforza, si presta in modo singolare a saggiare in concreto i comportamenti, il ruolo e anche i limiti della committenza signorile in un momento di maturazione culturale che va sotto l'etichetta di *umanistico* e di *rinascimentale*. Anzi il quesito potrebbe proporsi in questi termini: è ravvisabile un passaggio culturale ricostruibile secondo autonomi e interni mutamenti, che corrisponda in qualche modo alle vicende dinastiche e storiche? E' chiaro che una simile questione ha senso sullo sfondo di tutta una situazione italiana ed europea, la cui evidenza ci è facilitata dall'eredità stessa che la città raccoglie, ed è su questo che ci dovremo brevemente soffermare. Essa si estrinseca nel fatto che, perduta da tempo l'indipendenza di libero Comune, Pavia mantiene nei confronti della signoria insediata a Milano un ruolo privilegiato, sia sotto il profilo residenziale, sia sotto quello della cultura ufficiale, in quanto sede universitaria. Non è un ruolo pacifico né esclusivo, ma tale da giustificare una continuità, un confronto continuo con un passato illustre che affonda le sue radici più significative nel primo Medio Evo. Di qui anche un singolare rapporto con i signori, che non presuppone, con la perdita dell'indipendenza comunale, la cancellazione di una certa autonomia. Già lungo le vicende travagliate delle lotte dei Comuni con l'Impero Pavia aveva saputo sfruttare un privilegiato rapporto con il monarca, alimentato dalla lunga rivalità con Milano.

Il condottiero Francesco Sforza sembra tenere conto di ciò nel delicato momento in cui aspira al ducato di Milano. I suoi contatti pavesi tra il 1447 e il 1450 lo indicano chiaramente, come vedremo, e non solo per le ragioni strategiche che gli fanno tener d'occhio la grande via d'acqua del Po e del Ticino, con la fida guardia della potente famiglia degli Eustachi e dei « navaroli » pavesi. (2) Il fatto che lo Sforza abbia ruolo di protettore e di richiesto patrono per la fabbrica del nuovo Ospedale di Pavia, prima ancora di ottenere l'investitura ducale a Milano, non è certo un caso, è invece un dato che va messo nella giusta luce. Ancora una volta, con fiuto tempestivo, i gruppi sociali dominanti in città puntavano sul cavallo vincente nella lotta per il ducato, e prontamente ne ricevevano promesse e favori.

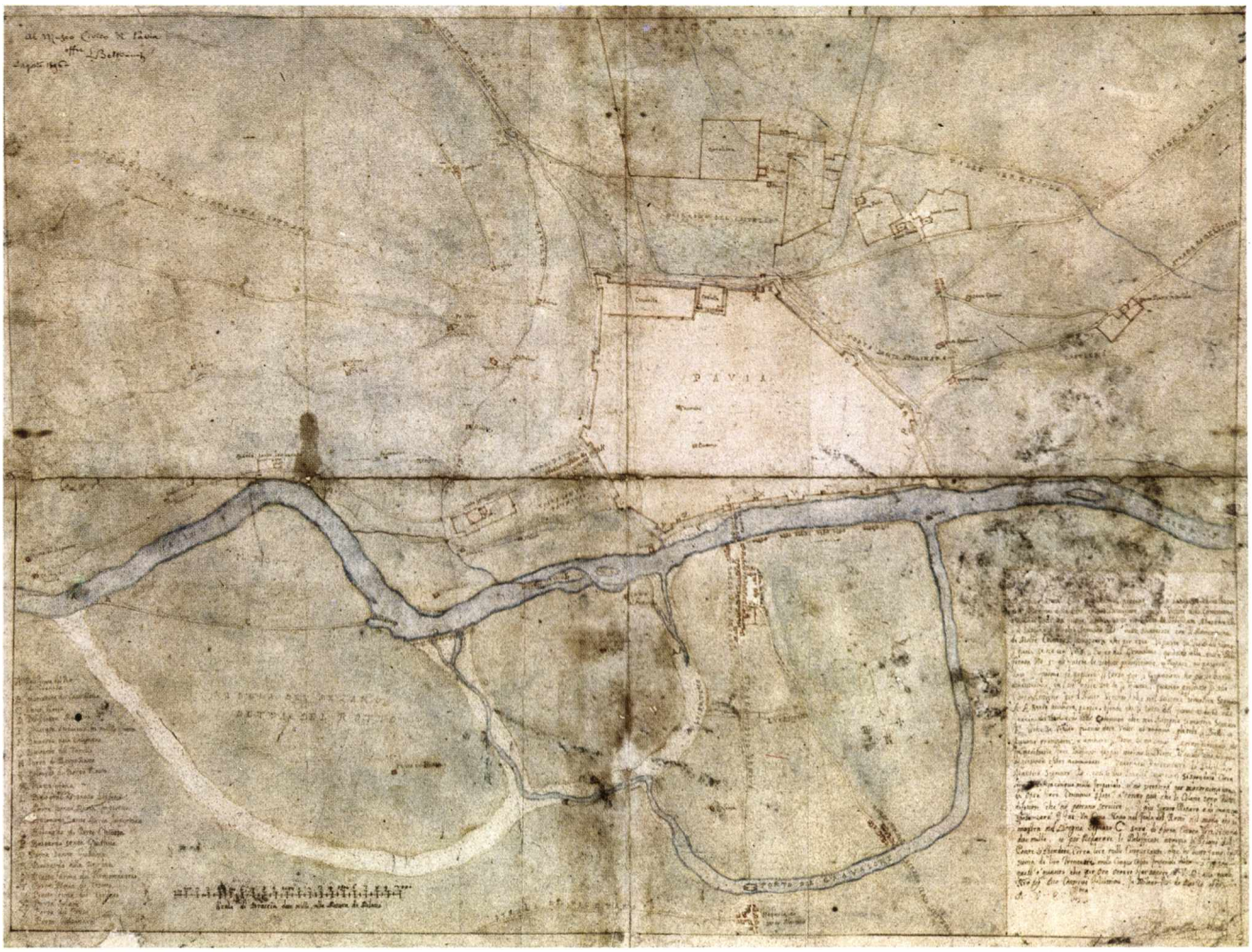
In tutto ciò non faceva che riproporsi con nuovi personaggi la vicenda maturata per quasi un secolo precedente con la signoria viscontea, la cui eredità dinastica, attraverso il matrimonio con Bianca Maria Visconti, è pure uno dei punti chiave dell'abile e complessa manovra di Francesco Sforza.

Ma qual era l'eredità viscontea nei monumenti e nella fisionomia della città?

Essa era tale, certamente, da significare eloquentemente il rapporto singolare a cui abbiamo accennato, se solo si pensa alla mole del Castello, intrapreso da Gian Galeazzo Visconti, appena impadronitosi della città, ma poi arricchito, trasformato, aggiornato continuamente nella decorazione dai suoi successori. (3) Ma le tracce di questa epoca vanno ben al di là della residenza ducale e vanno attentamente considerate in controluce, sul contesto fittissimo e vitale tessuto da fecondissimi sviluppi che vanno dall'XI al XIII secolo. La documentazione non è sempre chiara e persuasiva, anzi per gli aspetti urbanistici quasi inconsistente, ma abbiamo la fortuna di poterla seguire su un eccezionale documento pittorico, la veduta di Pavia dipinta nella Chiesa di San Teodoro intorno al 1522. [4] Essa sarebbe dunque valida cronologicamente come pertinente alla fase finale del periodo che consideriamo, ma, nella sua sostanza ellittica e riassuntiva, tuttavia utile anche per tutto il secolo precedente. La sorte ha voluto che fosse dipinta qualche anno prima della mutilazione del Castello e che accogliesse, prima della definitiva rovina, tra le ancora pullulanti torri civili romaniche e i numerosi campanili, anche la cosiddetta Torre di Boezio; a non dire del Ponte in primo piano e dell'animazione di barche sul fiume, e di figure di armati lungo le strade e intorno al Castello. Anche il sistema delle fortificazioni appare nella forma anteriore all'applicazione dei bastioni, che profondamente lo modificò, e del quale resistono più evidenti tracce. Non diversamente cenni letterari tardivi, come quelli degli storici locali Stefano Breventano e Bernardo Sacco, potranno aiutarci con le loro testimonianze a riconoscere i lineamenti quattrocenteschi della città. (4)

Già la storia del Ponte Coperto sul Ticino pone in modo flagrante il quesito della parte dovuta all'iniziativa locale, riconducibile agli organi amministrativi cittadini, e di quella dovuta al signore. Non vi è dubbio infatti che il Ponte venne ricostruito sotto la direzione

[2] *Pavia e il territorio circostante in un disegno datato 1601 (Pavia, Musei civici; dono di L. Beltrami). Comprende anche la mappa in scala della zona meridionale del Parco, che concorda con l'estratto ricavato da altre carte cinquecentesche ad opera del Beltrami.* [12]



di due esperti ingegneri lomellini, Giovanni da Ferrera e Jacopo da Cozzo, tra il 1351 e il 1354, in un periodo di fiera resistenza ai Visconti. ([5]) Un'opera così ragguardevole, da segnare quasi un'era nuova, se solo si ricorda che sostituì con una linea nuova il più antico ponte di età romana, non può concepirsi disgiunta da un'autonoma organizzazione collegata probabilmente anche a sempre vive necessità fortificatorie e cantieristiche. Non si tratta di un ponte qualunque: il suo rifacimento può far pensare che l'antico fosse semplicemente guasto o apparisse inadeguato, ma l'affresco di San Teodoro ci fa scoprire non solo le sue qualità di complesso manufatto architettonico mirabilmente integrato nel profilo della città murata, ma anche il suo intimo legame con il sistema della cinta fortificata. Il Ponte è esso stesso *anche* una fortificazione, difeso com'è da torri e reso quasi « abitabile » da una sua copertura. Il suo ruolo di perno di tutta la struttura viaria è bene sottolineato nella pittura dalla continuità della « Strada Nuova », che del cardine massimo dell'impianto romano mantiene la fondamentale funzione. Non così era accaduto dell'asse est-ovest, il « decumano massimo », che era ormai dall'alto Medio Evo interrotto nel bel mezzo, forse dall'espansione del Monastero di Senatore. ([6])

Dunque la ricostruzione del Ponte non poteva andare disgiunta da una capacità di intervento nelle opere pubbliche da parte dell'amministrazione cittadina, coinvolgendo sviluppi urbanistici in senso lato. E' vero però che diviene ben presto ambizione dei Visconti, non appena si impadroniscono della città, di fare propria l'iniziativa urbanistica, che essi vanno coordinando con un grandioso programma architettonico proprio, su cui domina la costruzione della residenza del Castello. Ecco dunque che il Ponte stesso risulta essere stato coperto per la prima volta in epoca viscontea. Ben presto, vicino alla lapide encomiastica che sulla porta del Ponte celebrava, in stile tutto medievale, Pavia come « secunda Roma », trovarono posto gli stemmi dipinti e scolpiti della nuova signoria. ([7]) In un certo senso sembra chiudersi il cerchio che si può dire tracciato attraverso tutta l'età medievale: il compito « ab antiquo » proprio del monarca di provvedere alle fortificazioni, alle strade e alle opere pubbliche si è andato distribuendo in diverse direzioni, ma sembra tornare ora nelle mani del principe. Il processo è estremamente complesso ed il problema che ricorrerà nelle prossime pagine sarà spesso questo: fino a che punto l'iniziativa viene dal signore e fino a che punto va riconosciuta a competenze e volontà locali, a organi amministrativi cittadini, a comunità religiose? Non si tratta di questioni di pura committenza, nel senso almeno che essa è rivelatrice non solo di meccanismi economici e sociali precisi,

ma anche di specifici livelli e orientamenti culturali. Non pretendiamo di risolvere tali questioni, ma rivedere nella loro prospettiva la genesi delle trasformazioni urbane e delle multiformi imprese architettoniche e artistiche diviene un elemento non secondario di penetrazione critica.

Il Castello, fondato nel 1361 da Galeazzo II Visconti, appare subito, nella veduta di San Teodoro, come il vero « pendant » settentrionale del Ponte Coperto, solo collocato immediatamente ad est dell'asse della Strada Nuova, appena fuori della Porta Laudense, a sinistra della quale invece la cittadella fortificata racchiudeva l'antico Monastero di San Pietro in Ciel d'Oro. [1-2]

Il Castello veniva ad occupare una zona dove probabilmente si ergeva una precedente fortificazione, ma con un intendimento di radicale modernità: non una rocca, ma una residenza, a cui la misura razionale dell'impianto e l'ariosità dello spazio interno e delle aperture davano un'impronta inedita. Solo i castelli di Federico II di Svevia possono essere citati come degni precedenti di questa fabbrica straordinaria. In breve volgere di tempo — circa cinque anni — il Castello era così avanzato che Galeazzo II poteva chiedere ai Gonzaga di Mantova pittori per decorarlo. ([8])

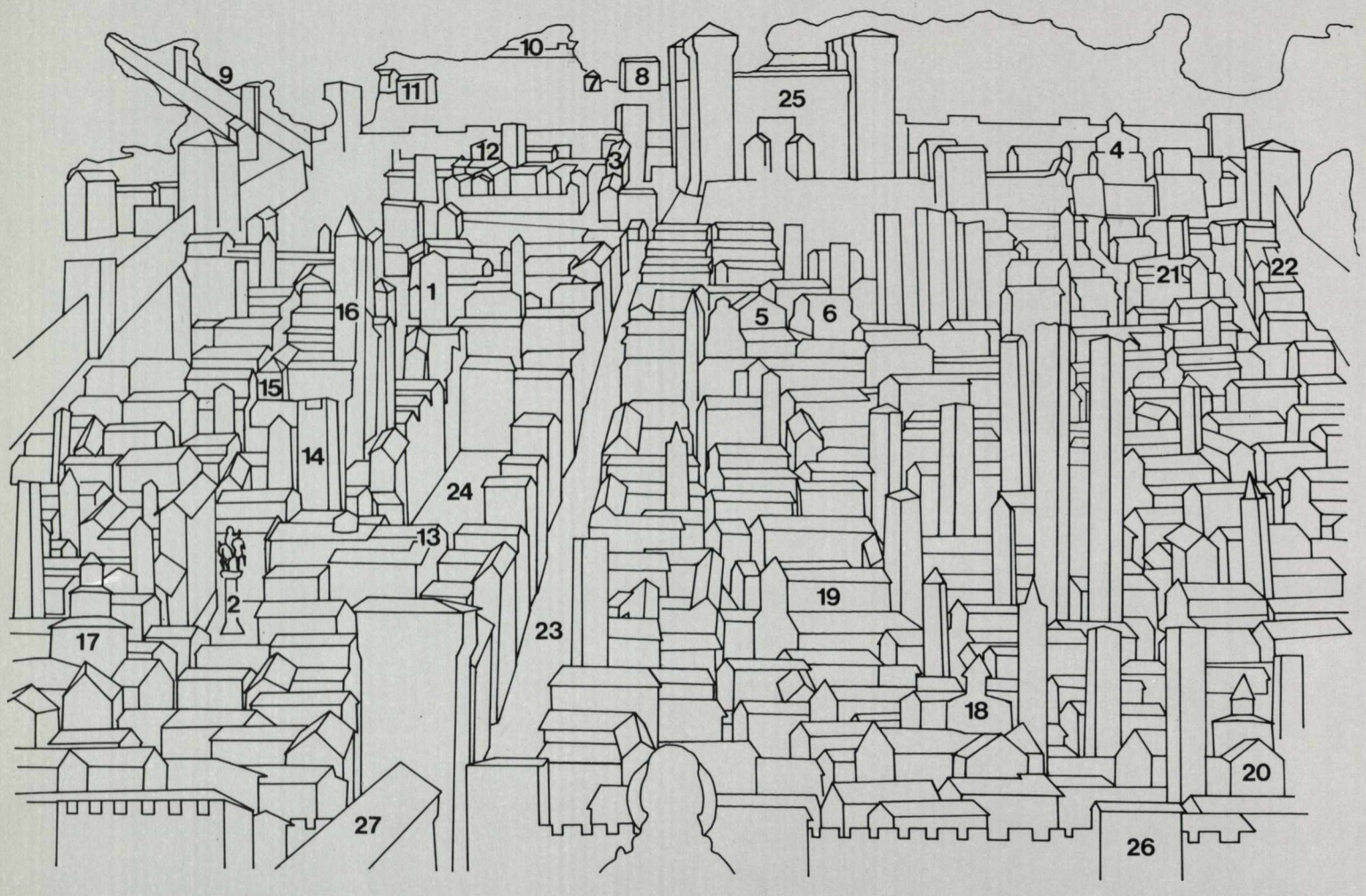
Alla risonanza europea del Castello come architettura e come centro di cultura basta la già infinite volte citata testimonianza di Francesco Petrarca. Ma la comprensione del suo valore architettonico è stata conseguita solo di recente. Se la nobiltà conferitagli da molti suoi famosi frequentatori — non solo principi, re e monarchi, ma appunto sommi letterati e artisti, basti solo ricordare il Petrarca, Leonardo da Vinci — non è mai andata misconosciuta, e ha stimolato imponenti indagini storiche, solo in anni vicini a noi si è messo in luce il principio geometrico « ad quadratum » che lo governa. ([9]) La sua forma quadrata si rispecchia infatti come principio informatore nelle sue parti singole attraverso una suddivisione modulare, che è anche una « razionale » armonizzazione. Entro i vertici delle torri quadrate si legavano serie di undici campate egualmente quadrate, frazionabili di volta in volta in unità singole o in gruppi, legate insieme, verso il cortile, in percorsi di porticati e di logge, di quindici campate per lato, aperte verso il cortile, più le quattro agli angoli; un sistema dunque di 68 campate, al pianterreno e al piano superiore, a raccordo di 44 campate interne, egualmente per ciascun piano. Il lato della campata interna di metri 9,30 circa (15 braccia pavesi) si avvicina alla diagonale della campata del porticato, mentre il lato delle torri appare definito sulla diagonale della campata interna. La geometria (e, perché no, forse una simbologia numerica) sottesa alla struttura veniva poi, non si direbbe negata, ma sottilmente variata e modulata nella tipologia dei sostegni e delle aperture, con un attivo succedersi di soluzioni nel traforo dei loggiati superiori, all'interno del cortile. Il razionalismo, sospetto anche di una superstite gerarchia dei numeri tutta medievale, si stemperava qui in sottigliezze lineari e cromatiche. Ed è qui che si possono, con più persuasiva approssimazione, fare i nomi di possibili architetti, per il lato sud Bernardo da Venezia, per il lato est la cerchia dei Dalle Masegne. Che a Bernardo spettino l'ideazione e la progettazione generale è cosa a cui può aver fatto pensare il rigore dell'impianto. Ma non è di questo che si vuole qui ora discutere, quanto ricordare che, pur isolato nella sua mole singolare e studiatissima, il Castello non è un corpo estraneo nel contesto della città.

[3] *Il Parco ducale, nella ricostruzione di E. Mariani per la monografia del Magenta sul Castello. Ispirata alla cartografia cinque-secentesca, dà una perspicua versione dell'assetto generale, ma è lacunosa ed erronea per la parte più prossima alla città.*

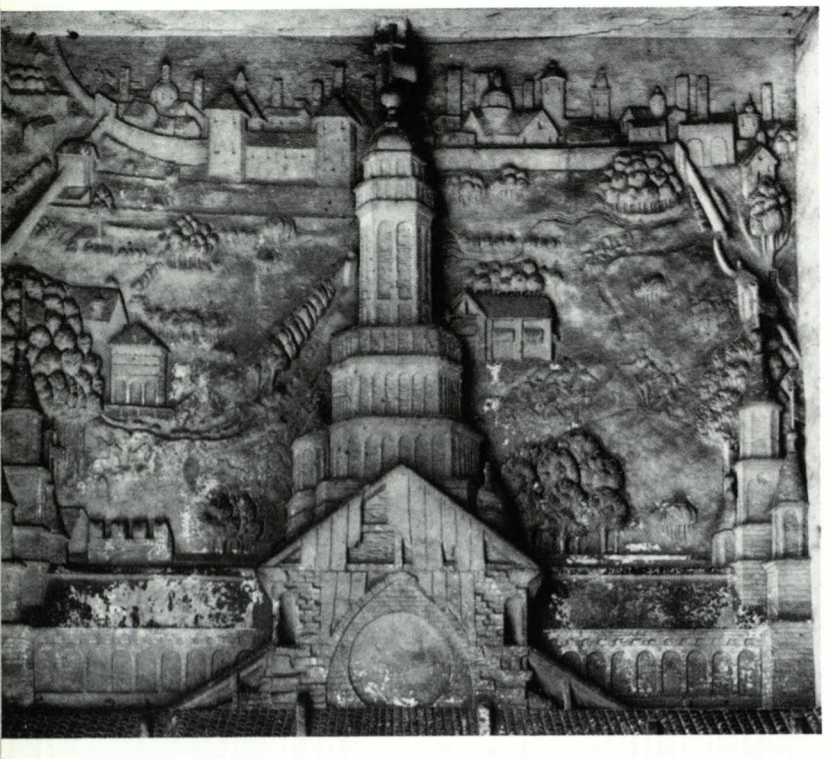
Si potrebbe cominciare proprio dai riecheggiamenti delle partiture singole, anche solo dalla tipologia dei profili che si raccoglie lungo i percorsi meno manomessi della vecchia città, come in talune case della via Teodolinda o della via Frank, con le aperture archiacute sottilmente profilate da sopraccigli in terracotta. ([10]) E questo naturalmente senza dimenticare una fabbrica tra le più significative dell'architettura lombarda, un vero monumento chiave, come Santa Maria del Carmine, dove il ruolo dominante di Bernardo da Venezia si rivela in tutta la sua portata. Se per l'interpretazione di questa architettura rimandiamo a penetrantissime pagine ([11]) non è certo per scrupolo di fedeltà alla scelta dei monumenti « laici » e « civili », qui solo provvisoriamente adottata, ma per dare maggiore spazio alla novità della diffusione del linguaggio « gotico » al di fuori della pur sempre attiva edilizia sacra. Pochissime sono le testimonianze di architettura civile che si possono ritenere contemporanee alle più celebrate chiese romaniche di Pavia, e forse qui non è solo il differenziato ricambio che ne può dare spiegazione, ma piuttosto il concreto emergere di un rinnovamento solo nell'avanzata età comunale, un sintomo che Pavia del resto condivide con tante altre città. I destini diciamo così « laterizi » di questa fase sono anticipati dalle poche superstiti torri, la cui elementare ma ardita e singolare struttura può sempre sollecitare un'incuriosita ammirazione. ([12]) [4]

Se lungo il Trecento si consolidano gli indizi di un mal noto, ma tuttavia riconoscibile, sviluppo edilizio, che si affianca ai cantieri conventuali — va ricordato prima del Carmine quello di San Francesco — e alle grandi costruzioni del Ponte Coperto e del Castello, tutto ciò avviene in consonanza con provvedimenti urbanistici di riforma del centro storico che non lasciano

PARCO DI PAVIA



[4] *Pavia, San Teodoro. Affresco con Sant'Antonio abate e la veduta di Pavia, attribuito a Bernardino Lanzani, 1522 c. Si tratta di una seconda versione, ora applicata sulla controfacciata della chiesa (si vedano particolari della prima versione alle figg.* [100] *e* [105]. *Il grafico propone alcune identificazioni, di cui si dà qui di seguito la nomenclatura. Di particolare interesse l'assetto della cinta fortificata in connessione col Ponte coperto sul Ticino e con gli sviluppi della recinzione del Parco, a nord del Castello. - 1 Torre di Boezio - 2 Regisole - 3 Salone dei giochi ducali - 4 S. Maria in Pertica - 5 Ospedale di S. Matteo - 6 Chiesa di S. Matteo - 7 Padiglione del Bagno - 8 Mirabello - 9 Muro occidentale del Parco - 10 Muro nord del Parco vecchio - 11 Cascina Rizza (?) - 12 S. Pietro in Ciel d'Oro - 13 Broletto - 14 Torre Civica - 15 Torre Bottigella (?) - 16 Campanile del Carmine - 17 S. Teodoro - 18 S. Michele - 19 S. Tomaso - 20 S. Giovanni in Borgo - 21 S. Francesco - 22 Collegio Castiglioni (?) - 23 Strada Nuova - 24 Piazza Grande - 25 Castello - 26 Porta Nuova - 27 Ponte coperto.*



[5] *Certosa di Pavia, particolare della consacrazione della Certosa, rilievo nello sguancio sinistro del portale della chiesa (Benedetto Briosco, 1501-1508). Dietro la sagoma della chiesa il Parco, e, sullo sfondo, il profilo di Pavia; la recinzione e alcuni elementi del Parco sono fedelmente segnalati.*

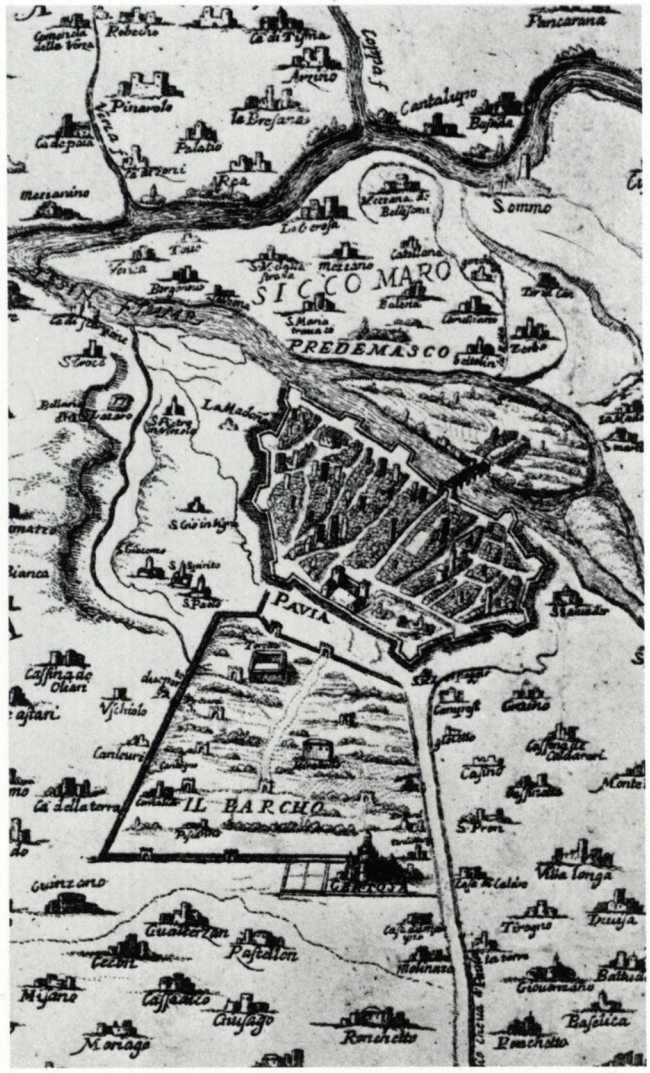
[6] *Veduta del Principato di Pavia, stampa del 1654 edita da O. Ballada su disegno di Ludovico Corte, particolare visto da nord, come sul rilievo della figura precedente. Il Parco è colto come elemento ancora determinante del paesaggio; incerta invece la descrizione della zona più prossima alla città, ormai travisata da perduranti devastazioni.*

dubbi su una fondamentale ricerca di coordinamento e insieme di aggiornamento dell'intera struttura urbana.

A parte i sempre ripetuti interventi alla cerchia fortificata e alle porte — purtroppo mal noti e ormai cancellati, prima da ulteriori manomissioni e poi da impietose distruzioni — le due imprese fondamentali sono rappresentate dalla « restituzione » della Strada Nuova, così bene sottolineata, come s'è visto, dall'iconografia urbana affrescata in San Teodoro, e dall'apertura di una grande piazza centrale, di fronte al Broletto. [4, 114]

Purtroppo le notizie su queste operazioni sono sinora scarsissime. Sappiamo che la Strada Nuova viene « drizzata » e ampliata intorno al 1351-'54, in un periodo, giova ricordare, in cui il rapporto della città coi Visconti è ancora di relativa autonomia e anche di contrasto, che sfocerà nel 1355 nell'alleanza col Marchese di Monferrato, col Gonzaga e col Marchese d'Este contro i Visconti. ([13]) Sono gli ultimi anni prima della definitiva vittoria di Galeazzo II e del suo insediamento a Pavia, ed è impensabile che le pur ambiziose premesse poste dalla potente famiglia milanese in città giustifichino da sole l'iniziativa di un così radicale provvedimento urbanistico. E' vero però, e non è casuale, almeno per gli ulteriori sviluppi dell'intervento signorile, il fatto che proprio lungo l'asse allora riaperto si costruisse poi la Casa di Azzone Visconti, figlio, pare, di Gian Galeazzo e di Isabella di Valois, probabilmente tra il '70 e l' '80. Qualche frammento persuasivamente identificato entro i cortili dell'attuale Università basta a riconoscere interventi di architetti che praticavano i moduli del grande Castello residenziale, in buona parte già costruito. ([14])

In che cosa consistettero i lavori condotti allora nella strada, tali da farla denominare poi per sempre *Nuova*, quando si sa che era proprio la più antica, come uno degli assi fondamentali dell'impianto romano? Ebbene, è facile ricostruire, al di là degli scarni dati documentari, che la « rettifica » si realizzò con la rimozione di precedenti alterazioni del tracciato, come « voltoni », sporgenze di torri o di singoli edifici, di eredità essenzialmente medievale, e che non tendevano a cancellare ma certo a variare profondamente l'antico assetto ortogonale. Non



[7] *Ricostruzione del Parco ducale su una carta topografica del 1933 c.: in rosso tracciati e toponimi essenziali; in grigio le macchie forestali ancora registrate dalle mappe settecentesche.*

abbiamo elementi per dire che la Strada Nuova fosse stata addirittura « interrotta » da qualche insediamento privato o monastico, come sappiamo essere stato per secoli dell'altro asse fondamentale della città. Certo è che nella meno drastica alterazione, come nel programmato ricupero, ebbe la sua parte il remoto legame con il transito sul fiume, che dava all'asse nord-sud uno sbocco imperioso e condizionante.

Con la « riapertura » si presentava per la prima volta, è bene sottolinearlo, perché è l'avvio di un altro fondamentale processo urbanistico, la possibilità di connotare le costruzioni attraverso prospetti in sequenza: una « urbanistica delle facciate », che ebbe una così lunga fortuna anche a Pavia (anche se con molte sfortunate vicende), comincia teoricamente qui. Non abbiamo di questo alcun documento originario, ma, come vedremo, un'idea la possiamo ricavare da talune architetture che prospettano sulla Piazza Grande. Forse era già così concepita la *domus* di Azzone Visconti? Noi non lo possiamo più dire. E' interessante notare che la Strada ebbe fin da queste sue rinnovate origini un carattere « laico », commerciale, solo limitatamente residenziale, ben presto consolidato dall'insediarsi, già alla fine del XV secolo, della sede ufficiale dell'Università; tutte caratteristiche che si sono mantenute sino ai nostri giorni. Tra i precedenti che potevano essere di stimolo va segnalata la presenza del Palazzo dei Mercanti, un edificio di cui ci sono rimasti purtroppo solo dei disegni, ma che si trovava sulla piccola Piazzetta del Lino, appena ad est della Strada Nuova. ([15]) La veduta di San Teodoro (pur meno esplicitamente di altre successive) sembra segnalare praticamente un solo edificio sacro, la chiesa del Monastero del Leano, in corrispondenza del vertice sud-ovest di quello che è oggi il blocco dell'Università, sul lato est della Strada Nuova, ma si trattava di una sistemazione probabilmente tardiva. E' anche questo un sintomo del nuovo indirizzo che si affermava, di restituire spazi pubblici di portata e impronta propria a fronte di una preminenza di nuclei chiusi, rappresentati preminentemente da insediamenti religiosi, i quali integravano una loro interna struttura con il reticolato viario, tenendone conto sì, ma in modo evidentemente subordinato e occasionale. Di qui la novità di un'operazione come quella della « riapertura » della Strada Nuova. [4, 21]

Queste nostre considerazioni appaiono indubbiamente approssimative e richiederebbero analisi più insistite e approfondite. Ma il significato della Strada Nuova può essere meglio compreso, per fortuna, per il legame strettissimo con la seconda fondamentale impresa, quella della Piazza Grande, che per la sua cronologia — la si sa giunta a compimento intorno al 1376 — e soprat-

[8] *Il Castello di Mirabello, da una eliotipia pubblicata nel 1895. L'ala ripresa di fronte non esiste più; quella di destra, verso est, sopravvive in veste ampiamente restaurata.*

[9] *Profilo della superstite ala est del Castello di Mirabello, come appare oggi dalla riva della Vernavola (a destra la Parrocchiale di Mirabello).*

tutto per la complementarietà della sua struttura, offre non pochi elementi rivelatori. ([16]) [114]

Anche qui va innanzi tutto afferrato il criterio laico-pubblico della piazza, che intendeva certamente dare opportuno spazio al Broletto, centro amministrativo comunale. Si direbbe che solo con il fatale sopraggiungere del dominio signorile l'antica sede del governo cittadino (che prospettava verso nord proprio con l'ala che era stata prima del vescovo) riuscisse a conquistarsi un adeguato respiro esterno su un grande spazio pubblico. Vi doveva avere la sua parte una esigenza di riassetto dei commerci, creando un « plateatico » alternativo a quello saldamente in mano al vescovo per la « Piazza Piccola », davanti alle due cattedrali, l'antico « atrio di S. Siro ». ([17]) Ma la nuova grande Piazza che incideva parzialmente due isolati quadrati dell'impianto cittadino, ottenendo una forma allungatissima da nord verso sud, dove, su uno dei lati corti, prospettava appunto il Broletto, diviene, come bene è stato detto, anche qualcosa di più: « il momento emblematico, se non proprio il centro effettivo di una sistemazione urbanistica che trasfigura il tradizionale aspetto della città romana e altomedievale, anzitutto perché risponde con coerente fedeltà ad una ormai rinnovata concezione della città ». ([18]) Nella vicenda della Strada Nuova e della Piazza Grande si salda in effetti sul piano operativo quella consapevolezza dell'impianto originario che pochi decenni prima Opicino de Canistris aveva mirabilmente espresso nei suoi disegni. Solo ora diviene lucida reinvenzione in termini spaziali che per fortuna possiamo ancor cogliere.

Più che all'applicazione di formule astrattamente geometriche la forma della Piazza Grande si affida al ricupero dei tracciati ortogonali partendo evidentemente dal tema obbligato del Broletto, che su uno di questi si disponeva, ricavandone come due emistichi rettangolari, tagliati dalla cesura mediana del decumano, che, non lo si dimentichi però, risultava bloccato verso ovest, a breve distanza, sicché ne veniva un privilegio al varco verso la Strada Nuova. Quanto al perimetro va ben chiarito che per il lato lungo ovest, come per entrambi i lati corti, gli « inventori » della Piazza si affidavano appunto ai profili degli antichi isolati, ricavandone ovvio vantaggio anche solo nel rispettare l'ambito di sedimi e proprietà; non così avveniva sul lato lungo est che doveva essere interamente nuovo. Che il disegno trovasse proprio qui ostacoli si può comprendere, e che non riuscisse a rimuoverli tutti è ancor oggi dimostrato dal cuneo che verso l'angolo settentrionale vi disegna il volume ancora rico-

[10-11] *Fotografia aerea della zona della Certosa di Pavia (1940) e disegno della stessa zona, ma con spostamento verso ovest (in entrambe le vedute il nord è all'incirca a sinistra), elaborato da L. Beltrami su mappe cinquecentesche: risulta nitidamente conservato il tracciato della recinzione nord del Parco attraverso i sedimi moderni, nella linea che divide la veduta salendo verso destra.*

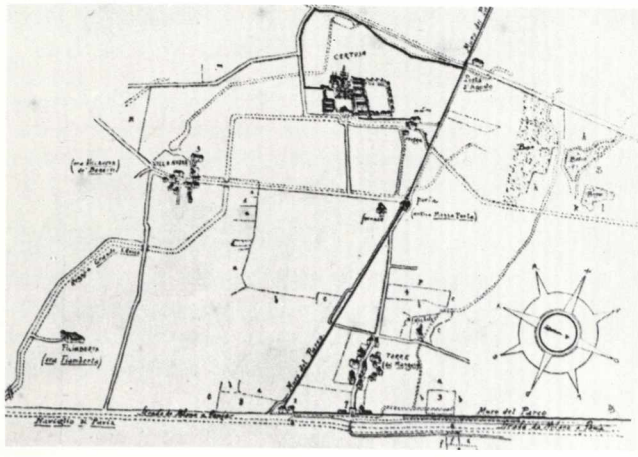
[11 bis] *Porta del Parco a Torre del Mangano (ora Comune di Certosa).*

noscibile della Chiesa di Santa Maria Gualtieri, così come dall'interruzione dei porticati più a sud, in corrispondenza di San Nicolò della Moneta. ([19]) Il discorso resterebbe del tutto monco se non si considerasse brevemente come in alzato si affronti, anche qui, il problema delle facciate, concentrando sui lati lunghi sistemi di porticati dal percorso sopraelevato, con portici continui (ma non riportati a chiusura degli sbocchi viari, né poi proseguiti davanti a Santa Maria Gualtieri e a San Nicolò). Il carattere empirico e non sistematizzato della soluzione ha a che fare con l'intersecarsi di vari autonomi interventi o resistenze, ma il modulo del porticato corrisponde ad un progetto coordinatore, come dimostra la sua attuazione, per taluni tratti come separata dai blocchi edilizi retrostanti, a cui semplicemente si addossava. Che tuttavia tentativi di rielaborazione in profondità maturassero già nella prima fase, entro il primo secolo di vita della Piazza, è dimostrato dal Palazzo identificato come De Diversi che è sorto con metrica rigorosa sul lato ovest ad angolo col taglio del decumano e che resta ancor oggi l'episodio meglio conservato e architettonicamente più significativo. ([20]) [21, 114]

E' di qui che potremmo muovere per ribadire il profondo legame tra la geometria rigorosa del Castello e del Carmine e quella più flessibile, ma in fondo altrettanto innovativa, delle grandi imprese urbanistiche trecentesche a Pavia. Con l'avvento definitivo la signoria viscontea non solo si poneva come continuatrice dello stesso programma, ma lo proiettava oltre in un chiaro disegno politico-urbanistico.

* * *

3. Al di là della costruzione del Castello, Gian Galeazzo Visconti, che lo ereditava nel 1379 da Galeazzo II, consolidava e ampliava un articolato progetto *di avere un palazzo per sua abitazione, un giardino per suo diporto e una cappella per sua devozione.* Queste parole che il pavese Stefano Breventano scriveva verso il 1570, nel momento in cui anche sui monumenti viscontei e sforzeschi calavano le ombre della più oscura decadenza, sono certamente un poco imprecise ma testimoniano egualmente di quanto si sentisse, a più vicina distanza dall'età delle realizzazioni, il premere di una grandiosa ispirazione di fasto residenziale; giacché la cappella a cui allude il Breventano è la Certosa di Pavia, mentre il giardino doveva divenire elemento di raccordo e di continuità dal « palazzo » (il Castello cioè) al monastero. ([21]) Ora, mentre della Certosa abbiamo notizie certe per il momento della fondazione e per la prima fase della fabbrica, sì che a Gian Galeazzo compete giustamente il ruolo di primo committente e fondatore, per quanto riguarda il « giardino » egli non faceva che ampliare e dare organica saldatura ad un'opera già realizzata da Galeazzo II. [6]



Per quanto sia arduo ricostruire nella sua forma e nelle sue fasi questa grandiosa sistemazione a giardino e a parco di caccia, occorre tuttavia riproporne qui un tentativo, prima di tutto per insopprimibili ragioni storiche.

Gli attuali appelli, ahimè quasi sempre tardivi, al rispetto dei valori del paesaggio sembrano talora fondarsi solo su una elementare quanto equivoca contrapposizione tra architettura costruita, in definitiva artificiosamente « monumentalizzata », e incondita natura, quando, dai Babilonesi in qua, la prima ha tenacemente programmato un'inclusione spaziale e ottica della seconda. Se contrapposizione c'è stata o si è cercata, essa divenne così solo un polo entro uno stesso indistricabile gioco.

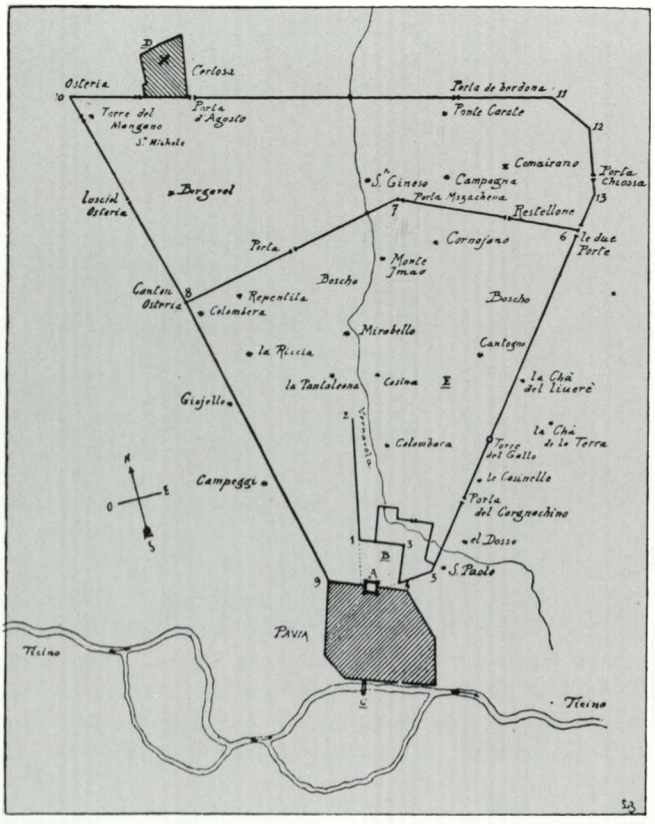
Non si capisce il vero senso del Castello Visconteo — che non a caso i documenti chiamavano del resto invariabilmente *palatium* ([22]) — se non lo si riconosce, come è detto nel programma adombrato dalle parole del Breventano, come appartenente ad un unico contesto insieme col parco o giardino relativo. Ne viene un arricchimento irrinunciabile, una determinazione della sua fisionomia non meno essenziale di quella che andiamo ricavando dalle membrature e dalle tracce decorative dello stesso Castello, il quale del resto si apriva con una loggia verso nord, che non si spiegherebbe se non in funzione della vista sul giardino. Riferimenti documentari di recente messi in luce e un riesame delle precedenti proposte ricostruttive, col soccorso di qualche dato grafico trascurato, consentono tuttavia di riassumere con maggiore chiarezza che non per il passato i dati sulle due fasi fondamentali del « parco visconteo ». ([23]) [7]

Sulla prima fase, detta poi *parco vecchio*, si appuntano le maggiori curiosità, perché evidentemente questa già comprendeva una zona più prossima al Castello, di più immediato uso e di più vicino aspetto al nostro attuale concetto di giardino. Questa parte viene citata talora come prossima o comunque contigua a un piccolo parco (o *barchetto*), tanto che più tardi i due termini tendono ad identificarsi (un documento del primo secolo XVI dice appunto *il zardino seu il Parchetto.* ([24]) La sua delimitazione può essere ancora in parte riconosciuta a nord, lungo il tracciato dell'attuale viale Ludovico il Moro, dove tratti di vecchia muraglia rustica potrebbero identificarsi, almeno come percorso, con una antica recinzione. Secondo le diligenti ricerche condotte ottant'anni fa da Filippo Prato, integrate ora da quelle recentissime di mons. Faustino Gianani, il Parco Vecchio, nel suo complesso, veniva chiuso da una muraglia, che si divaricava a est, verso il Convento di San Paolo (ora scomparso e ricordato solo da qualche toponimo), per rivolgersi decisamente in direzione della cascina Torre del Gallo, e poi sempre diritto, su fino alla località Due Porte. Questo nome tuttora conservato è derivato dalla contiguità di due accessi riferiti alle due parti del parco, quella vecchia e quella nuova. Il Parco Vecchio, infatti, piegava qui la sua recinzione verso ovest, leggermente salendo verso nord-ovest, nella direzione di San Genesio, dove l'accesso prendeva il nome di Porta Pescarina, in corrispondenza con l'intersezione della strada che ancor oggi va sotto il nome di « Vigentina ». La Porta Pescarina segnava un leggero angolo della recinzione, che poi proseguiva verso il cantone Tre Miglia, altro toponimo significativo della distanza che separava quest'altro angolo da Pavia. Il lato occidentale coincideva all'incirca, per un tratto, col Naviglio attuale, scostandosene poi per raggiungere il vertice nord-ovest della cinta muraria cittadina, il baluardo di Santo Stefano, che è sia pure in una più moderna forma bastionata ancora conservato, con il nome più domestico di « Rotonda ». Si tratta di un riferimento fortunatamente preciso e bene documentato dall'iconografia urbana di San Teodoro, mentre tutta la zona esterna è stata profondamente alterata da diverse arterie di traffico, comprese le ferrovie. [5-7, 100]

Ma la forma della recinzione, se è importante per definire l'estensione e anche la delimitazione architettonica, sottolineata ancora dalla presenza di porte più o meno fortificate, va integrata con una ricognizione della distribuzione interna delle colture e dei boschi, dei corsi d'acqua e dei percorsi stradali, delle abitazioni di servizio e dei cascinali. [7, 10-14]

Non potrà così sfuggire il mirabile intendimento di circoscrivere uno spazio aperto assecondandone e probabilmente piegandone la già avvenuta coltivazione, in solidale contesto con antichi boschi, con un disegno intenzionale che prendeva come riferimento il corso d'acqua della Vernavola, che infatti appare come l'asse centrale, non certo rigido ma divagante, della forma a ventaglio del Parco Vecchio. Resta da chiarire quali precedenti avesse l'attuale Strada Vigentina che corre ad est del fiume Vernavola (così si chiamava allora, poi ebbe nome di roggia), a rispettosa distanza, mentre l'antico tracciato viario romano pare accertato in corrispondenza alla *Porta d'Agosto*, penetrando fino in prossimità del piccolo insediamento di Borgarello. ([25])

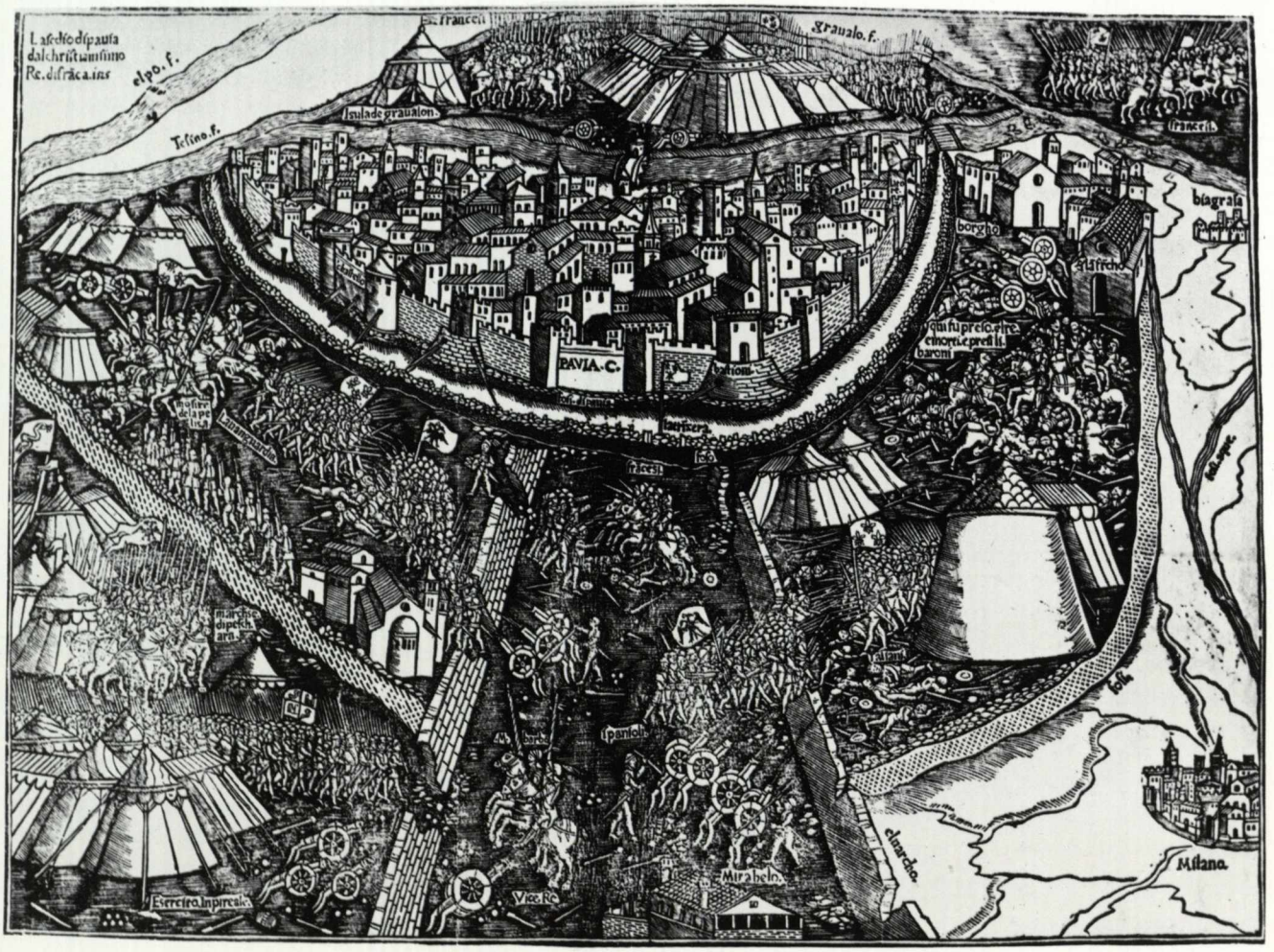
Il depauperamento e l'inquinamento, la fine di questo corso d'acqua è certo oggi la sottrazione più grave all'antica fisionomia di tutta questa zona. Dobbiamo accontentarci di captarne l'interesse attraverso schemi grafici, come quello ricavato ad opera di Luca Beltrami da una carta cinquecentesca [12] che ci permette appunto,



[12] *Mappa con toponomastica del Parco, ricostruita da originali cinquecenteschi (dal Beltrami).*

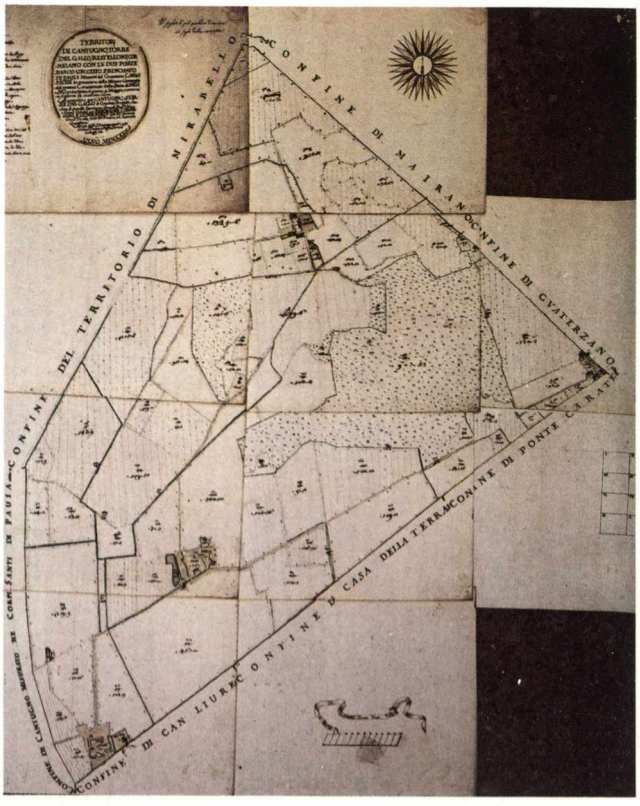
[12 bis] *« L'asedio di Pavia del christianisimo Re di Francia », silografia cinquecentesca che raffigura la celebre battaglia del 1525 (Pavia, Musei civici). Impegnata nel descrivere la dislocazione delle truppe, è imprecisa nei particolari topografici, ma indica coloritamente le brecce prodotte nella recinzione del Parco; in basso al centro il Castello di Mirabello.*

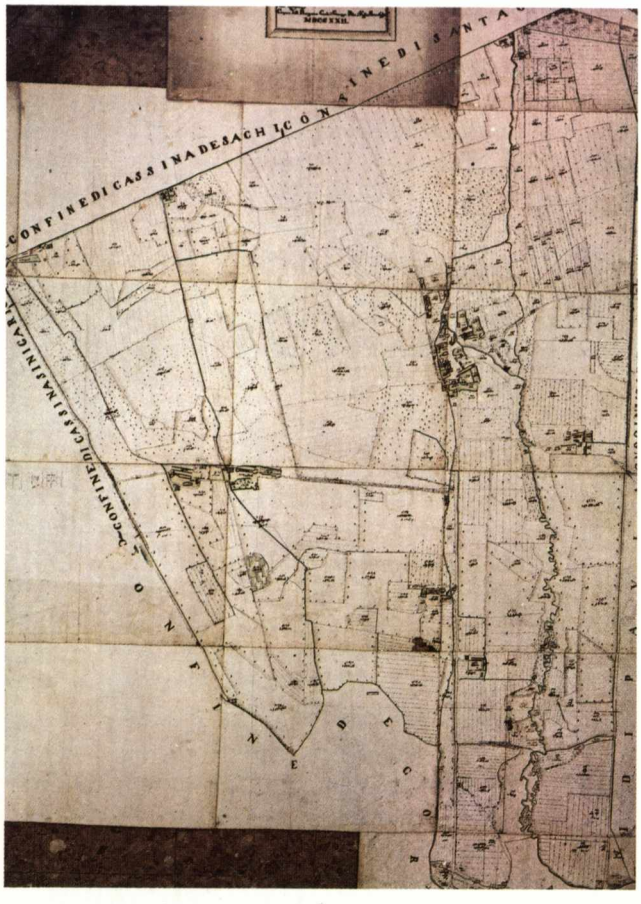
per confronto con le varie ricostruzioni successive tentate dal Magenta e poi dal Prato, di renderci conto di come accortamente si pervenisse al godimento dell'immensa area. Si costruì un piccolo castello di caccia, ancora in parte conservato, il Castello di Mirabello, [8-9] collegato al Castello Visconteo da una via chiamata *corso*, che correva in parallelo con l'attuale Vigentina, ma ad ovest della Vernavola. Il Castello di Mirabello serviva anche da residenza a un *capitano del parco* le cui funzioni di sorveglianza e di cura apposita risultano chiare da molti documenti. ([26]) A questo proposito



[13] *Mappa catastale della zona di Cantugno e Torre del Gallo, nella parte occidentale del Parco, disegnata nel 1722. (Pavia, Archivio di Stato). Sulla destra tracce di macchie boscose, forse ultimo relitto delle estese foreste dell'età visconteo-sforzesca.*

[14] *Mappa catastale della zona di Mirabello, disegnata nel 1722. (Pavia, Archivio di Stato). È, insieme con la precedente, la più antica mappa del territorio del Parco che sia stata eseguita con criteri moderni. Si nota molto bene il percorso tortuoso della Vernavola, il gruppo ancora esiguo di edifici sorti intorno al Castello di Mirabello; le colture hanno indubbiamente soppiantato le sistemazioni dell'età visconteo-sforzesca.*

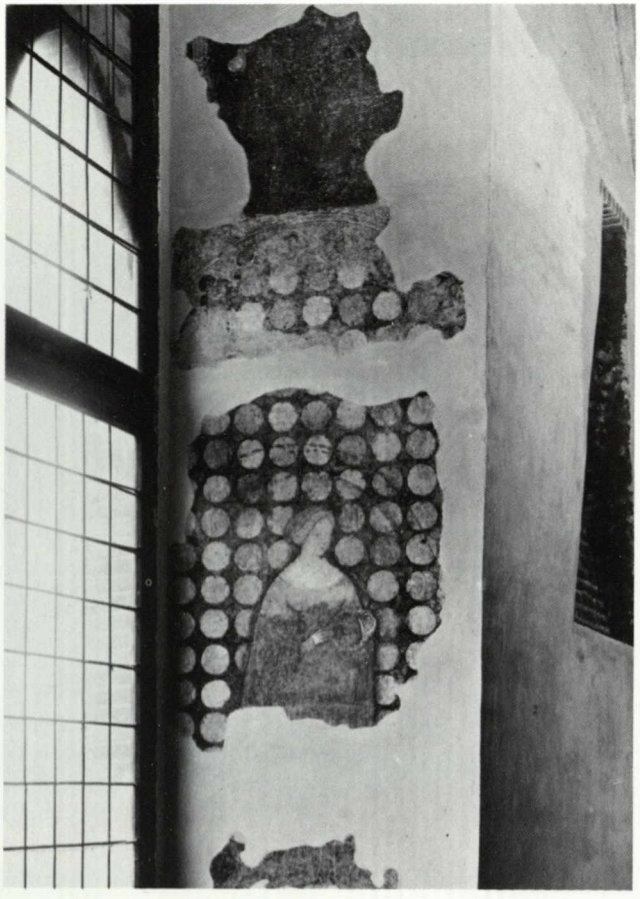




ricorderemo, rimandando ai sagaci raccoglitori di documenti, che in realtà il Parco racchiudeva piccoli insediamenti agricoli e varie proprietà di enti e di privati, di cui i Visconti si appropriarono con i mezzi più diversi, ma in realtà senza riuscire ad annullarli, ammesso che questa fosse realmente la loro intenzione. Certo è che la destinazione preminente allo svago venatorio induceva i signori a privilegiare le zone boscose e non coltivate, anche se da quelle coltivate potevano ricavare mano d'opera per la manutenzione generale. E' significativo che proprio un documento riferibile ancora al tempo di Galeazzo II accenni esplicitamente a estirpazioni di vigne in una zona abbastanza prossima al Castello (detta Uxeria, ma forse identificabile con la tenuta denominata Orsera): dunque il Parco prendeva o mutava forma per intenzionali interventi. ([27])

Il cosiddetto Parco Nuovo, che s'iscrive tra gli interventi di Gian Galeazzo, si legò fin da principio all'idea di stabilire sui suoi margini il grande monastero certosino. L'interpretazione data dal Breventano corrisponde in effetti perfettamente ai termini con cui il Duca si esprime in una lettera del 20 novembre 1394, indirizzata alla Comunità di Siena, annunciando di voler costruire proprio *in viridario suo* un monastero *quam solemnius et magis notabile poterimus.* ([28]) La Certosa, la cui prima pietra fu posta nel 1396, sorse sul nuovo confine settentrionale del Parco, quale si può considerare a quell'anno ormai definito, anche se non in ogni dettaglio concluso. Sono infatti ancora del '94 indizi documentari della località di Comairano sotto il nuovo vertice nord-est, raggiunto procedendo da quello più antico delle Due Porte; un percorso rettilineo verso ovest chiudeva la nuova recinzione, fissando un nuovo *cantone* nord-ovest, designato come delle *Cinque Miglia,* altre due dunque dopo il *cantone delle Tre Miglia,* definendo così la nuova distanza da Pavia. Siamo alla località di Torre del Mangano, l'attuale comune di Certosa, dove ancora sopravvive la porta laterizia del Parco Nuovo, nei pressi della parrocchiale che porta il titolo di San Michele come la vecchia chiesa del luogo. [5-7, 10-11 bis]

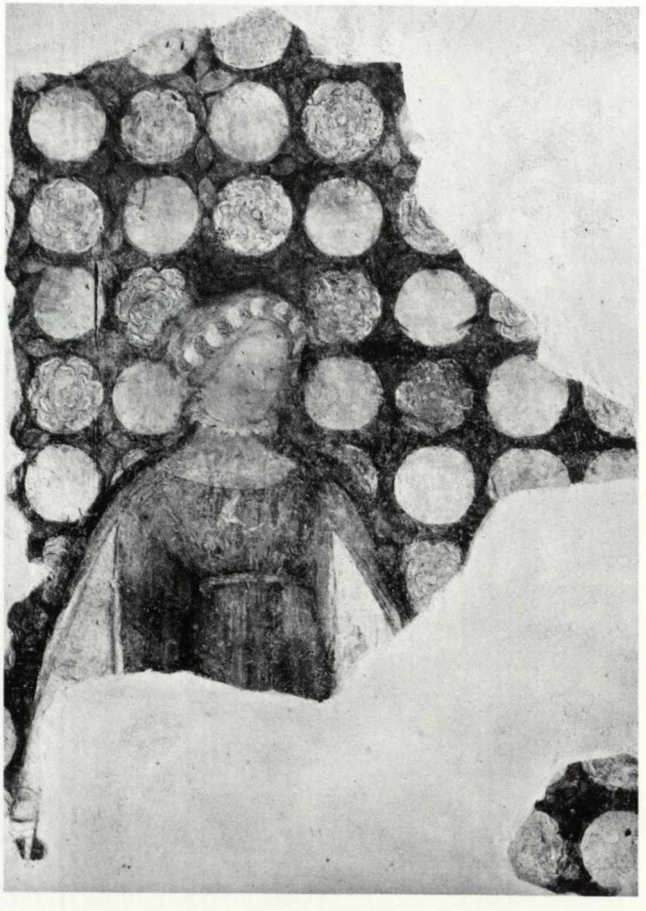
Un documento del 1400 parla di una fornitura di sarizzo fatta da un Domenico da Campione per il *laborerium* del Parco: un cantiere dunque funzionava



[15-16] *Figure femminili, in uno sguancio di finestra nell'ala est al piano superiore del Castello Visconteo (1450-1460 c.). A destra della fig. [15] tracce di un camino.*

parallelamente a quello, poche miglia più in là, della grande Certosa. E se Domenico da Campione era uno dei tanti fornitori dell'una e dell'altra impresa è possibile che gli architetti e i progettisti ducali fossero pure gli stessi. Alla Certosa sappiamo che, accanto a Bernardo da Venezia, lavoravano Cristoforo da Conigo e Giacomo da Campione, forse un parente, certo un conterraneo di Domenico. La recinzione, come ci confermano le porte superstiti, continuava la tradizione della tecnica laterizia che già nel Castello pavese aveva toccato il suo apogeo, e possiamo dunque immaginarla, anche con l'aiuto della vecchia e della nuova iconografia, come una semplice struttura ove lo spessore massiccio risultava articolato da un tettuccio protettivo. Gli ampi tratti di mura della città rinnovati in età viscontea e poi sforzesca dovevano avere una compagine più complessa, rinforzata all'interno da robusti archi su pilastri. Incredibile è che non resti letteralmente nulla della cinta. Ma il Gianani ha raccolto una documentazione impressionante della rovina che distrusse il lungo e imponente manufatto (quasi 25 chilometri in tutto), implacabilmente, a partire dalle brecce che vi aprì la famosa battaglia di Pavia del 1525. Si può ben dire che un tale evento ebbe per teatro il più straordinario, per allora, giardino d'Europa e ne segnò la fine. [12 bis]

Sarebbe grave errore limitare al ricordo della recinzione il valore di una delle opere che qualificarono una età e una cultura. Dobbiamo accontentarci, è vero, di pallide immagini, di misere tracce per rievocarla. Ma bisognerà almeno richiamare le poderose opere idrauliche che al Parco più o meno direttamente si collegarono e che, ben prima di Leonardo, testimoniarono di una avanzatissima ingegneria, senza la quale nemmeno monumenti come la Certosa sarebbero concepibili. ([29]) Purtroppo poco sappiamo degli interventi di sistemazione interna. E' possibile andare poco più in là della ricognizione delle colture in connessione con fondi interni al Parco, e rimasti di altra proprietà. Le testimonianze di grandi boschi emergono indirettamente dai più antichi documenti, e poi dalla tragica feroce tenacissima distruzione così bene illustrata dal Gianani. Si trattava di querce soprattutto, ma si ha notizia anche di castagni, di ontani e di olmi. [7, 13-14]



Il Prato ha fornito qualche localizzazione nella sua topografia: grandi macchie dovevano stendersi nella porzione ovest, e poi certamente nella zona di Comairano; le tenute segnalate nella zona sud-est sembrano aver contenuto piuttosto diverse coltivazioni a vigne e a prati. Che i boschi fossero anche al margine del giardino o parchetto propriamente detto e più strettamente collegato al Castello, e ne facessero parte, risulta quasi visivamente da una lettera in cui Ludovico Sforza descrive al padre nel 1464 una partita di caccia a un cervo, che parte appunto dal *barchetto*. ([29 bis])

* * *

4. Il significato storico del Parco visconteo e poi sforzesco si ricupera dalle testimonianze illustri già tante volte citate, a cominciare da quella di Enea Silvio Piccolomini (poi papa col nome di Pio II), che va letta al pari delle altre andando un po' oltre il margine di curiosità che comporta un personaggio così famoso. ([30]) Per una volta mi pare dovrebbe servire per un apprezzamento meno letterariamente sofisticato della cultura della corte ducale, come in lucentissima prosa ha lasciato scritto Roberto Longhi: una corte ove *« la singolare estetica che i " melanesi accampa " celebra il trionfo di una lussuosa araldica ossessione. " Qua se sfogia et triumpha cum recami de perle ". Si fanno persino ritratti ai cani delle mute ducali (" retrato de un cane giamato Bareta "). Tutto il cosmo sembra volersi ridurre, depresso, entro la breve doga dorata di una carta di tarocchi. Negli affreschi dei castelli la sollecitudine dell'ordinatore è che " si vegga che la sua Signoria mangia in oro ". Sulle pareti, duchi e famigli, addobbati nei capolavori di moda degli " zibelari " lombardi, cavalcano in un sogno di profanità fulgida e assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano per incanto in bordi di alto liccio; i boschi dei feudi lontani si decalcano in un firmamento non vero, anzi tutto percorso dalle peripezie geroglifiche delle costellazioni araldiche famigliari; al di là delle Prealpi, brune come il cuoio impresso, coronate da manieri in pastiglia, il celo a rombi bianchi e morelli scricchiola come le vetrate dell'oratorio di corte nell'ossatura di peltro. Ogni veduta, ogni atto si rinserrano, bendati dal fasto greve e vacillante di un orizzonte privato ».* ([31])

Una pagina di così intensa suggestione ci introduce efficacemente in un mondo di quasi magico artificio, nella scala che si direbbe più congeniale, quella appunto di una carta da tarocchi o di una pagina miniata. Ma da quanto andiamo qui raccogliendo, la favola umana si tesseva altresì entro spazi sempre più dilatati, in studiatissimi contesti architettonici. Possiamo chiederci se c'è contraddizione, su un meditato piano storico, tra due poli apparentemente così opposti come da una parte un così vibrante microcosmo pittorico e, dall'altra, l'ordine « ad quadratum » che ispirava l'impianto del « palatium » visconteo, la chiesa conventuale del Carmine e il grande monastero certosino. Al « viridarium » toccava di legare, dando un assetto voluto a una porzione boscosa e ricca d'acque della pianura lombarda a nord del Ticino, in un unico disegno, una città turrita, una residenza principesca e un monastero.

Dunque nella scala del paesaggio solcato di riviere e folto di boschi la pratica appassionata e financo ritualizzata della caccia introduceva un perdurante profano gusto signorile. Si intravede che i contesti urbanistico-architettonici non esauriscono, nei loro aspetti di soppesata geometria, l'elaborazione di uno spazio costruito per la vita, così come la sofisticata eleganza delle invenzioni pittoriche non basta a rappresentarne, se non per metaforico artificio, l'equivalente figurativo. In pochi ambiti idealmente ricomponibili, come l'aggregazione che nel Parco trovava i suoi fantastici innesti, si può cogliere l'integrazione di aspetti così apparentemente contraddittori, eppure significativi.

A questo punto la ricostruzione dell'assetto del Parco dovrà essere considerata con altri occhi, certo non sopravvalutandone il sempre pallido valore documentario, ma ricollocandola tra i ricordi delle più grandi creazioni europee del Trecento. Ciò che gli storici del giardino cercano, non a torto, nelle pagine del *Decamerone*, distillando dalla prosa opulenta di Giovanni Boccaccio lo scenario del prologo alla sua « terza giornata » come testimonianza della struttura di quest'autentica forma architettonica che è il giardino, noi possiamo in modo più concreto ritrovarlo nel « Barco » pavese: non esiterei anzi a dire che per questa via si può incrementare il discorso critico che si impone sempre, intorno al testo del Boccaccio, per sapere quanto di idealizzato, quanto di proprio dell'esperienza diretta o della rievocazione classicheggiante-bucolica, quanto infine dell'eredità medievale vi si rispecchi. ([32])

La difficoltà risiede non solo nelle lacune della ricostruzione del « Barco », ma più ancora nel fatto che questa, risalendo a ritroso, difficilmente perviene a dati distintivi per quanto riguarda le due fasi. Della prima di queste risulta ardito andare oltre le dimensioni e gli elementi generalissimi, ma il suo valore positivo risulta pur sempre dalla tempestività della sua creazione, che è praticamente di poco posteriore, con il Castello, alla stesura del *Decamerone* stesso. Ne viene che alla classificazione dei diversi tipi di giardini, accennata dal *De agricoltura* di Pietro de' Crescenzio (morto nel 1331, un bolognese contemporaneo del pavese Opicino de Canistris), che viene giustamente citato tra gli indizi della pratica dei giardini stessi, il Parco visconteo corrisponda, offrendo puntuali riscontri. ([33]) E benché nessuno ci dica che, come nei giardini voluti dal re Carlo il Saggio presso l'Hôtel St-Pol di Parigi, il testo del Crescenzio abbia direttamente influito, certo è che esso figurava nella biblioteca visconteo-sforzesca, mentre del giardino pavese abbiamo qualche testimonianza diretta. Le connessioni letterarie e teoriche andrebbero, in sede appropriata, riconfrontate con le fonti storiche, perché la tradizione del gusto per il giardino è nota già nella dimora di uno dei primi personaggi della dinastia milanese, Azzone Visconti. ([34]) Da queste premesse riceverebbe opportuna dimensione critica l'iconografia ricavata da pitture

e miniature, a cui generalmente si ricorre per dare un'idea del giardino trecentesco. E qui naturalmente, sia pure con tutta la cautela necessaria anche nel non ritenere sempre credibili così fantastici paesaggi, si direbbe che i minii trecenteschi e quattrocenteschi lombardi offrano infiniti quanto incantevoli suggerimenti.

Per la verità non ci sarebbe che da sbizzarrirsi, partendo dai *Tacuina sanitatis*, e dalle loro curiosità arboree, passando per gli affreschi del « Maestro dei giochi Borromeo » e per talune carte da tarocchi, per arrivare alle miniature di età sforzesca, come quelle della *Retorica* del duca Ludovico Maria (Biblioteca Reale di Torino, ms. Varia 75) o del *De Sphaera* della Estense di Modena, e infine a quelle eseguite per il *Liber Jesus* (Bibliothèque Nationale di Parigi) e per la *Grammatica* di Elio Donato, destinata a Massimiliano (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 2167). Gli svaghi agresti del giovane Massimiliano, descritti puntigliosamente nell'imbandigione « en plein air », dispongono di un fondale che si può pensare fedele a spunti reali come quelli che offriva il Parco di Pavia, con il corso della Vernavola e le sue macchie di boschi. ([35]) Ma tale ipotetica aderenza ai paesaggi reali non può cancellare la nostalgia dell'atmosfera onirica e misteriosa degli sfondi di Michelino da Besozzo e di Belbello, artisti pavesi di cui nulla in città è rimasto. Di tante meraviglie bisogna contentarsi di cogliere, a mo' di esempio, qualche elegante trascrizione « botanica » nella serie dei pannelli intagliati in legno del coro di San Francesco, che riecheggiano ancora i *Tacuina*.

* * *

5. L'ampliamento del Parco voluto da Gian Galeazzo, in relazione con la Certosa, può colpire per la singolare contaminazione tra il mito dello svago signorile in una natura « architettata », insieme *artificiosa* e *artificialis*; ([36]) ma potrebbe anche, per quanto riguarda questo punto, fornire « a posteriori » stimolo a un confronto anche più significativo. Infatti la Certosa affrontava a sua volta, in molteplici e in calibrate dimensioni, un assetto di grandi spazi, in cui il tema del giardino architettonicamente calcolato si riaffacciava. Qui, come nel Castello, tornava a trionfare una geometria rigorosa, ma già i due chiostri, di diversa misura e destinazione, da se stessi proponevano il problema. Ma non basta, perché, pur deprecando la mancanza di documentazioni più particolareggiate e sicure, abbiamo anche la creazione di una serie di 24 giardini privati per i monaci, che continuano stranamente a passare inosservati alla storiografia architettonica. ([37]) Non solo questi giardini, integrati, va sottolineato, nella loro sequenza, nell'insieme del grande chiostro, costituiscono una delle più importanti testimonianze dell'architettura dei tempi moderni: essi propongono un esempio di sperimentazione di giardino privato, in minima e standardizzata dimensione, con piccolo portico, loggia e pozzo, recinzione e servizio distanziato, il tutto in assetto asimmetrico per favorire al massimo la collocazione in serie delle singole unità. Il camino del vano inferiore della « cella » sporge nell'ambito di quella contigua occupando funzionalmente il lato chiuso dell'unità abitativa. ([38])

Il problema che si pone per questa architettura, così legata in unitario schema modulare, è certamente di sapere in che misura essa sia debitrice ad un impianto largamente già avviato ai primi anni del XV secolo, quando praticamente con la morte di Gian Galeazzo iniziò una lunga interruzione, anche in concomitanza con la lunga crisi del ducato, nel periodo agitato di Filippo Maria Visconti, o invece debba prevalentemente considerarsi frutto della ripresa del cantiere, intorno al 1450. Certo è che i grandi chiostri venivano, sull'originario impianto, rinnovati a partire dal 1462. Alle celle pervenute con modifiche varie, ma non sostanziali, si assegna una cronologia approssimativa entro la fine del secolo. ([39]) Abbiamo dunque un pretesto per riavvicinare il tema della macrostruttura del giardino e del parco signorile, sia su un piano storico generale, sia nel caso specifico, come in un diretto confronto morfologico e spaziale, denso di significato. Infatti tutto induce qui a considerare il rapporto sempre basilare tra architettura religiosa e monastica, da una parte, e laica dall'altra, non restringendolo, come di solito si fa, al pur fecondissimo terreno delle strutture più propriamente edilizie. A questo proposito non è superfluo ricordare come la continuità, che è anche per largo tratto contiguità storica diretta, tra il Castello e la Certosa si costruisca nell'ottica comune sulle preziosità non scevre di pletorico affastellamento delle decorazioni della seconda, quando al fondo continua a operare la medesima geometrica programmazione di spazi e di moduli. E' la fase sforzesca che, in entrambi i casi, si esprimerà con un'ambizione di additivo rivestimento retorico, ma con la differenza che la Certosa molto più ha conservato, a dispetto di molte ulteriori manomissioni, mentre il Castello ha perduto quasi interamente il suo corredo di affreschi.

Se vogliamo accantonare le pur consistenti notizie di interventi di restauro e di finiture alla grandiosa mole architettonica del Castello, è proprio da quel poco che è rimasto sui muri che si può, con l'aiuto di pochi documenti, farsi un'idea di come nel periodo sforzesco si procedesse nel rinnovamento della decorazione interna. Abbiamo a disposizione per questo esigui resti pittorici, ricuperati in anni recenti, e alcune carte già a suo tempo raccolte dal Magenta e dal Rosmini, e ritrascritte e arricchite dal Maiocchi. ([40])

Nel 1469 viene stesa una descrizione dello stato delle decorazioni nel Castello, stanza per stanza. Si conosce anche un programma di decorazioni suggerite dal duca Galeazzo Maria; infine Bonifacio Bembo presenta una stima di spese fatte appunto per pitture. ([41])

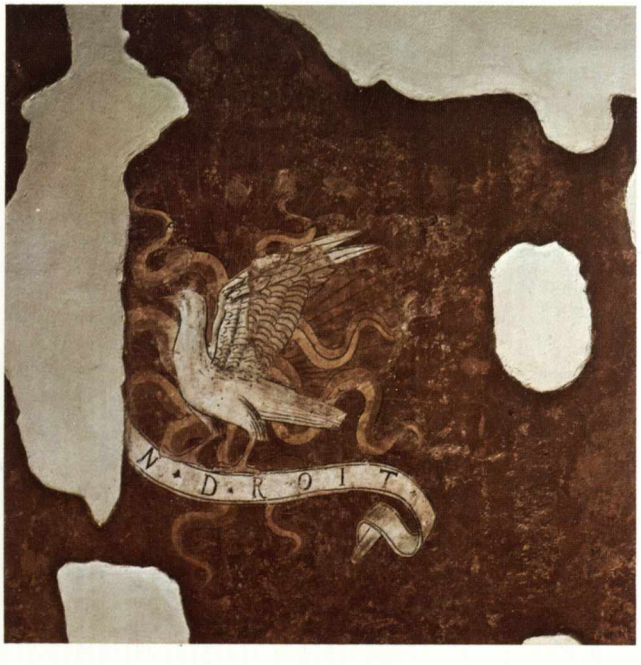
Il nome di Bonifacio Bembo in veste di perito impone di ricordare che la sua presenza e il suo ruolo non sono affatto accidentali, essendo il suo nome ricordato a Pavia nei documenti a partire almeno dal 1456. ([42]) Nello stesso torno di tempo è attivo a Pavia l'altro, e per allora più « moderno » maestro, Vincenzo Foppa. ([43]) Nulla tuttavia che oggi si veda nel Castello può connettersi ai due pittori.

[17] *Insegne e motti araldici sforzeschi in una sala al pianterreno dell'ala est del Castello Visconteo (ora Sala delle terrecotte dei Musei civici), verso il 1470.*

Ma la descrizione e i programmi sono di per sé interessanti. Si ricordano le tappezzerie dipinte a compassi che rappresentano in buona parte l'eredità viscontea. Per molte sale la qualifica di guasta o « da reconzare » (racconciare, e cioè restaurare) fa intravedere la vastità degli interventi e la volontà di tutto ricoprire di colore... « *El nostro Illustrissimo Signore vole se depinza et repinza* »: e qui semmai è da dire che, coerentemente, l'ambizione è di celebrare il fasto della dinastia. In una torre al piano superiore, ad esempio, si vuole effigiato *el Signore ad tavola solo cum Hieronymo de Becharia che li daghi bevere, lo Sescalco et quello porta el piatello, et se faci che sua Signoria mangia in oro et che li siano Cortesani et Zentilhomini intorno.* Andando avanti, un'altra sala si voleva *hystoriata dal primo spostamento facto dell'Ill.ma Madonna Duchessa per mezo del Magnifico D. Tristano in presentia de la Maestà del Re et Regina de Franzia, continuando el camino como la monta in mare, descende ad Zenua et lo Signore li andò in contra, el zonzere a Milano, la solemnità se fece denanzi al Domo, la presentatione de li feudatari, la venuta ad Pavia, et mutatione del habito francese in Lombardo con le donzelle date da lo Ill.mo Signore et li altri de Casa...* ([44]) Così il fasto delle mense e dei costumi si voleva celebrato e descritto al pari degli eventi, con prontezza cronistica, giacché le nozze di Galeazzo Maria con Bona di Savoia erano avvenute l'anno prima, mentre perdurava la sua aspirazione a mantenere buoni i rapporti col Re di Francia.

Quanto ai soggetti non meno significativo il posto dato agli svaghi della caccia: ... *in caduno dessi lochi sia il nostro Illustrissimo Signore et la Illustrissima Madona retracti al naturale in diversi acti a pede, salvo in quello ove è ritracto Petro de Birago et Falconeri, che li vole essere a cavallo col Girifalco in pugno, et in l'altro ove sarà Carlo da Cremona, ch'el ferisca levemente el cervo con la stambechina, et gli siano quelli che portano la spada la capa et li staferi.* ([45]) Naturalmente non manca una cappella con soggetti sacri, ma la teoria delle figure tende a trasferire sui muri una compiaciuta galleria di personaggi di corte, dai più importanti ai più esornativi.

Purtroppo di queste pitture nulla, ripetiamo, è dato di ritrovare. Le parole dei documenti solo ci consentono di intravedere una continuità di gusto illustrativo nello spirito « cosmopolitano » o « cortigiano » e ancora tardogotico, così sottilmente descritto dalle già citate parole del Longhi. Né questo dovrebbe stupire nella sede ove il Pisanello aveva dipinto trent'anni prima temi di animali: il Castello di Pavia non da meno della residenza gonzaghesca di Mantova stava allora qualificandosi fra i compendi più straordinari della pittura del tempo. Oltre che attraverso la memoria delle parole, un'idea della alta qualità delle prestazioni pittoriche potrà venire dalle miniature che ornano i codici, una volta raccolti nella Libreria del Castello, alla quale doveva attendere di lì a poco, forse già nel 1478, sotto la signoria di Gian Galeazzo, Tristano Calco, che tra le sue opere di storico ufficiale sforzesco non disdegnerà monografie « nuziali »

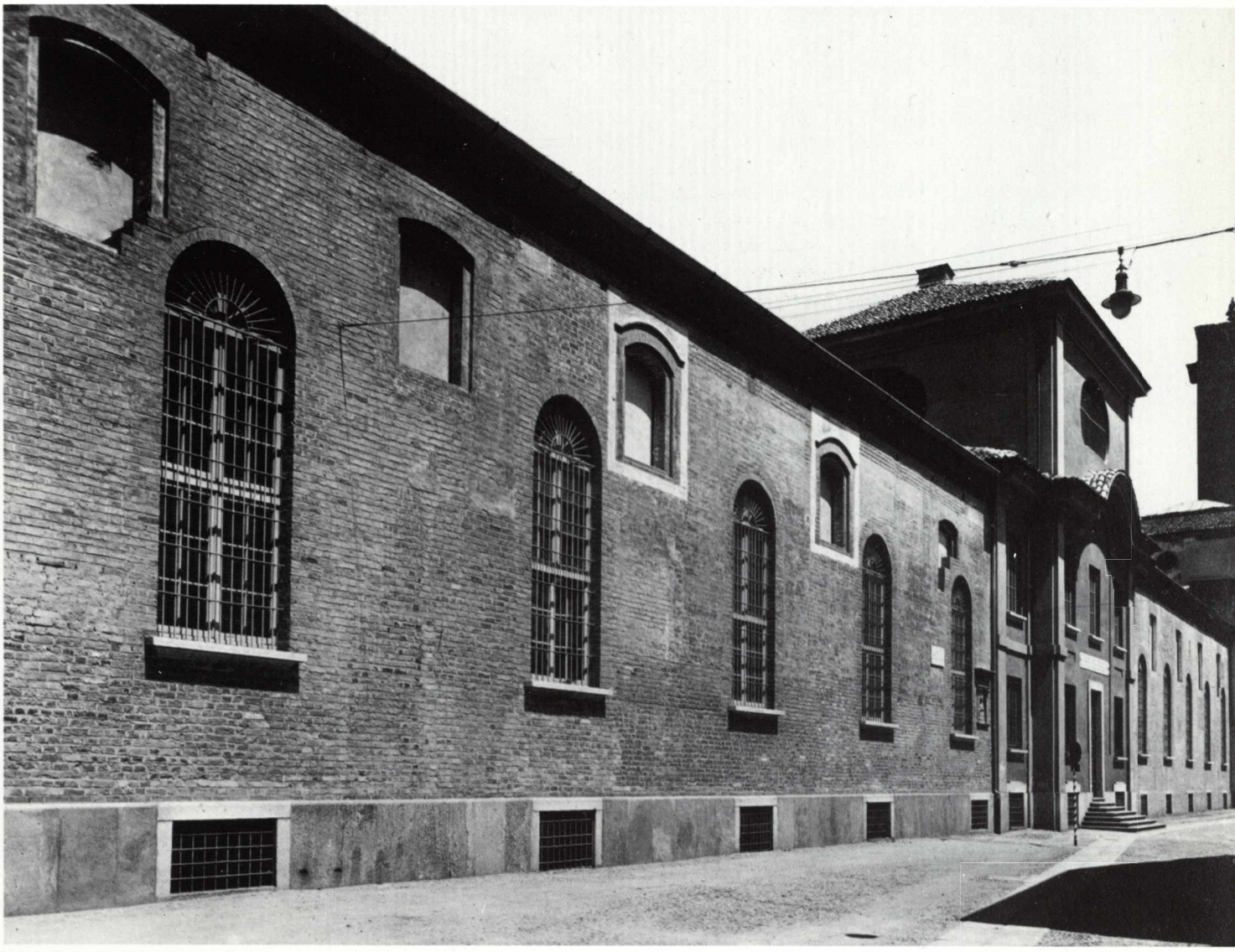


sulla dinastia, evidentemente nate nello stesso solco celebrativo a cui erano dediti i nostri pittori. ([46])

In attesa che nel Castello si faccia una ricognizione accurata delle superstiti tracce pittoriche crediamo si possa bene identificare per il periodo dell'ultimo dominio di Galeazzo Maria, dopo il 1470, la decorazione della sala dei Musei del Castello oggi detta « delle colombine » e che accoglie ora testimonianze di plastica in pietra e in cotto all'incirca dell'epoca. La sala si può riconoscere nel documento del 1469 come la *camera la quel fo depinta in raso ... guasta e (con) volta una.* E poiché le due insegne, l'una con la colomba e il motto *à bon droit* che si dice inventata dal Petrarca per Gian Galeazzo Visconti, e quella con la montagna e il motto *mit Zait*, contrassegnano specialmente Galeazzo

[18] *Veduta aerea dell'antico Ospedale di San Matteo (ora Università), contrassegnato dalla cupola della crociera al centro dei quattro chiostri; in primo piano l'attuale piazza Leonardo con le tre torri romaniche; in alto, da sinistra verso destra, il taglio della Strada Nuova con altri tre cortili dell'Università, di cui i due più a nord ricalcano l'antica sede dell'Ateneo.*

[19] *Prospetto meridionale dell'antico Ospedale di San Matteo verso piazza Leonardo da Vinci. Da sinistra a destra: l'infermeria femminile (ora « Aula del '400 »); l'ingresso nella rielaborazione settecentesca (ora « Aula Forlanini »); la Chiesa di San Matteo (ora « Aula di disegno » della Facoltà di Ingegneria).*



Maria, si può pensare che tutta la decorazione fu eseguita in quel programma di rinnovamento, né vi contrasta lo stile dei motivi araldici campeggianti su un fondo rosso. ([47]) [16-17]

Nello stesso torno di tempo, ma verrebbe da pensare qualche anno prima, furono eseguite due figure femminili al piano superiore negli sguanci della finestra della terz'ultima campata nell'ala est. Purtroppo è quasi evanescente la sostanza pittorica su affioranti tracce di una decorazione a compassi forse ancora tardotrecentesca: i visi spiccano però su un fondo trapunto di grandi fiori, con un modellato sottile che è tra i pochi contatti che si possono scoprire a Pavia, con le tavolette del soffitto dell'Ospedale, di cui diciamo più avanti. [15-16]

Se la residenza pavese era destinata a subire la concorrenza di Milano, si può ben dire che aveva nel frattempo raggiunto una quasi mitica autonomia, una dignità e uno spicco riconsacrato da testimonianze non meno significative di quella del Petrarca. Si pensi a quella del raffinatissimo Enea Silvio Piccolomini, o alle pagine scritte da Pasquier le Moine. ([48])

* * *

6. Se la residenza signorile del Castello vive una sua vita, si può ben dire, al massimo livello della cultura europea, e la sua mole così geometricamente calibrata si arricchisce di trasfiguranti rivestimenti pittorici, non meno fervido è il rinnovamento entro le mura della vecchia città. La vicenda avviata con le riforme urbanistiche dell'età viscontea trova riscontro nelle iniziative di diversi strati sociali; una nobiltà e una ricca borghesia, più o meno legata al Signore, rinnovano le loro residenze. Su un arco di tempo più ampio, che comprende tutto il secolo che qui abbiamo sott'occhio, colpisce l'intensità con cui i monasteri e le fondazioni religiose che punteggiavano, secondo le fittissime liste topograficamente ineccepibili di Opicino de Canistris, i vecchi quartieri, ebbero a rinnovare chiese e chiostri. E' una materia che attende ancora accurate indagini perché possa essere convenientemente illustrata. Ma, come ideale nodo di questo sviluppo, di cui qui si considerano gli effetti architettonici ed urbanistici, si propone un edificio di rilevanza storica eccezionale, in un ambito

che va ben al di là dei confini urbani: l'Ospedale della Pietà, detto anche di San Matteo, che i pavesi fondarono nel cuore della città, nel 1449.

Anche qui la massa delle carte ancora da perlustrare è ingente, ma il confronto tra un primo vaglio documentario, condotto in anni recenti, e le architetture provvidamente incluse nel complesso degli edifici centrali dell'Università consente di rifare il punto su quanto oggi è riconoscibile dell'originaria struttura, delle sue tappe di sviluppo, della sua fisionomia.

Tutto è ora reso difficile dalle manomissioni e dai frazionamenti interni subiti. E' forse da queste vicissitudini che conviene prendere le mosse per un ricupero critico, che speriamo valga, per un volta, a scongiurare almeno nuovi pericoli, in un momento in cui si parla di « ristrutturazioni », foriere di altri errori, qualora non si tenga conto dell'organismo architettonico primo. Occorre riflettere che una precedente proposta di « ristrutturazione » formulata nel clima che stava per propiziare l'ideazione degli sventramenti del piano regolatore Morandotti, prima dell'ultima guerra, prevedeva un taglio « di raccordo » tra la facciata dell'Aula Magna (ora piazza Leonardo da Vinci) e il corso Carlo Alberto che avrebbe sacrificato, con il braccio ovest dell'antico Ospedale, i due chiostri occidentali. La mania monumentalistica, solleticata dalla possibilità di gratificare di un « cannocchiale prospettico » il colonnato dell'Aula Magna, congiurava con il falso utilitarismo del ricupero di spazi, da ricavarsi con edifici nuovi da costruire « in fregio », così nel gergo, al nuovo tracciato. L'assurdo progetto riaffiorò dopo la guerra e fu gran ventura, per ammissione del massimo « auctor » delle fortune dell'Università nell'ultimo secolo, il rettore Plinio Fraccaro, che le Belle Arti reagissero con un rifiuto. La definitiva fusione che allora si attuò con la cessione dell'Ospedale all'Università (1951) poté avvenire senza una perdita che sarebbe stata irrimediabile. [18, 21-24]

Che l'ammonimento che risuona da queste peripezie, per ora a lieto fine, non sia superfluo è dimostrato da ricorrenti, anche se meno catastrofiche, minacce all'integrità architettonica. ([49]) Non se ne può incolpare in tutto l'ottusità più o meno interessata di singole persone, ma indubbiamente anche lo stato di non immediata leggibilità della struttura, che ancora oggi è contrassegnata piuttosto dalle trasformazioni attuate nell'ultimo terzo del Settecento. Sono la cupola, che venne a installarsi al centro delle quattro ali del chiostro, e i grandi volumi sorti lungo i tre lati « liberi » del blocco dell'Ospedale, essendo quello occidentale di antica aderenza con la sede universitaria più antica. L'attuale « Aula Forlanini », sentita più che altro come atrio di accesso a quella che oggi è nota come Aula del Quattrocento, altro non è se non la trasformazione dell'ingresso dell'Ospedale, prima aperto in porticato a tre bracci, in un vano chiuso, coperto da una cupola; a questa seguì la nuova cupola all'incrocio dei bracci. I due blocchi terminali dei due bracci nord e ovest ripeterono più tardi, forse con suggerimenti del marchese Malaspina, benemerito mecenate e dilettante di architettura, la soluzione sperimentata nella fronte orientale. In tal modo si operava una trasformazione che, insieme con gli « aggiornamenti » via via apportati nei nuovi chiostri, andava privilegiando i nodi d'incontro, le partiture esterne, dando unità ai prospetti, dilatando volumi e coperture nuovi, alla fine sempre più occultando il nucleo più interno dell'Ospedale, che è invece da riconoscersi proprio in quattro padiglioni uniti a forma di croce, ciò che, per testimonianza dell'erudito Padre Romualdo Ghisoni, corrispondeva al termine popolare di « crociera », una denominazione di intuitiva motivazione, che si conosce anche per altri ospedali coevi della stessa forma. ([50]) [18, 22, 26, 27]

[20] *Lato sud della Chiesa di San Matteo (ora « Aula di disegno »). Le finestre in alto, sono, come per l'infermeria femminile, quelle originarie.*

Dai documenti finora noti e dalle osservazioni dirette si può ricavare che per prima fu costruita, col nome di « infirmaria longa », la sequenza dei due bracci sud e nord. All'estremità del braccio sud fu solennemente posta la prima pietra il giorno di San Pietro, nel giugno 1449. L'intera lunghezza assommante a 126 braccia e tre quarti, cioè circa 80 metri, doveva essere conclusa, o almeno in buona parte realizzata, nel 1456, quando inizia ufficialmente la « hospitalitas » maschile; si può presupporre che il braccio sud sia sorto in ogni modo per primo. La chiesa antica di San Matteo, che doveva dare il nome all'antico complesso, alla sua volta dovette essere rifatta nello stesso torno di tempo, come risulta da diversi indiretti indizi, come ad esempio dal fatto che in diversi documenti si parla di « ecclesia nova », ben prima della solenne consacrazione che seguì, anche per l'attiguo chiostro e per il sagrato, solo nel 1513: un rito che, come di consueto, fu occasionale, anche se poté collegarsi a qualche lavoro edilizio conclusivo, o a qualche sistemazione interna. ([51]) [25]

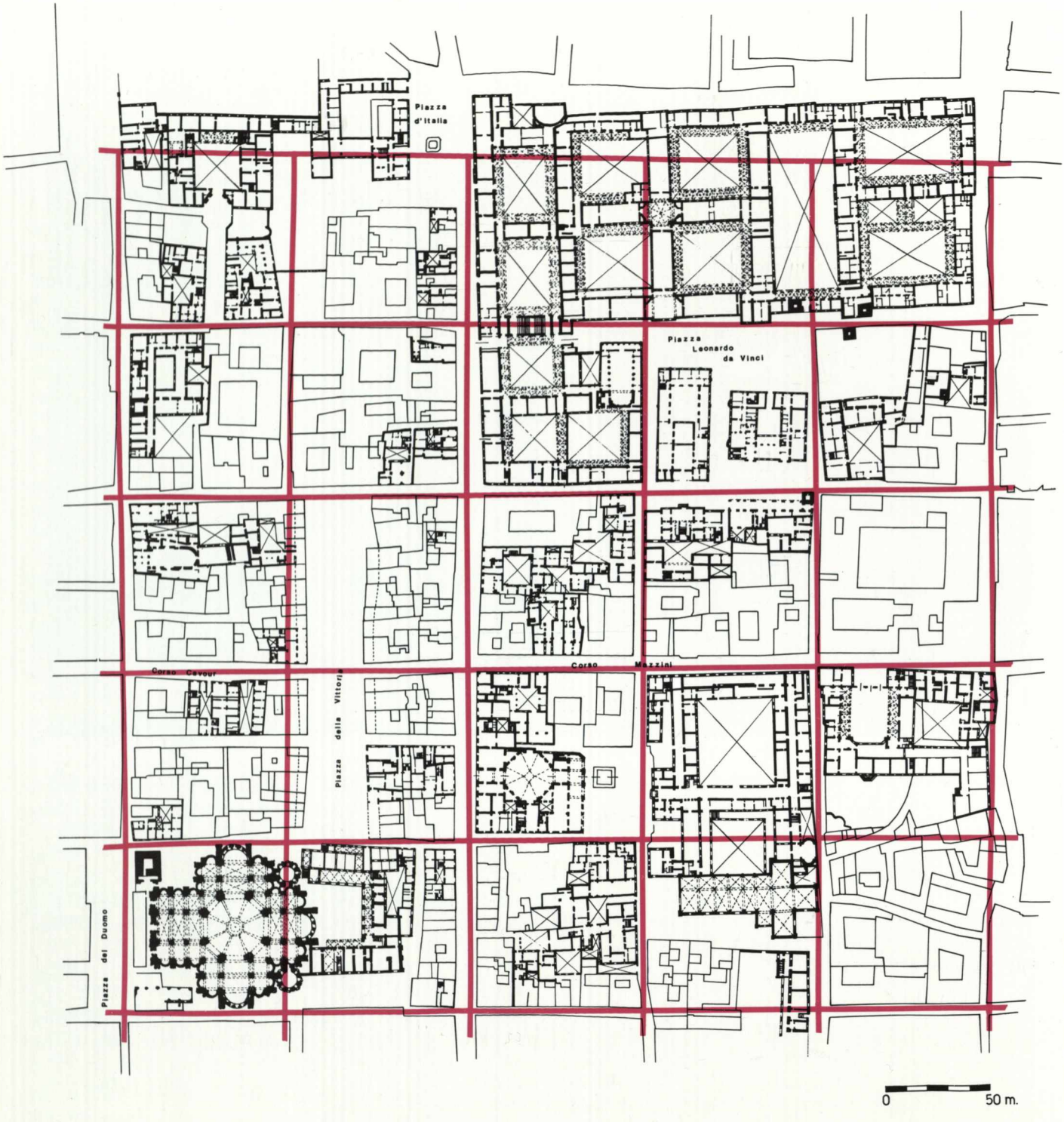
Un documento non datato, conservato in due copie tra le carte dell'Ospedale del lascito Brambilla presso l'Archivio Storico Civico di Pavia, offre, nonostante innegabili difficoltà di interpretazione, dati di basilare importanza, sia per lo sviluppo della fabbrica, sia per il suo assetto dimensionale e proporzionale. Si tratta probabilmente dell'estratto di una deliberazione in cui si illustra una fase intermedia dei lavori riguardante precipuamente l'area ad ovest dell'« infirmaria longa », in un momento in cui questa è interamente eseguita, anzi con ogni probabilità dopo la disponibilità di un cavo d'acqua, che risulta ottenuto e collegato intorno al

1470; d'altra parte essendo l'infermeria delle donne designata come ancora da farsi occorre datare la carta ben prima del 1488 quando si sa che questa cominciò a funzionare e cioè forse intorno all' '80. ([52])

Ci siamo soffermati su questi dati perché, a difetto di notizie particolareggiate sulla progettazione e sul procedere dei lavori, di qui si può muovere per fissare alcune ipotesi importanti. Prima di tutto risulta chiara l'impostazione di due chiostri dal lato approssimativo di 50 braccia (circa 31 metri e mezzo), con porticati larghi 6 braccia (metri 3,77). Punto oscuro è quello che riguarda l'esistenza o meno del braccio ovest, che parrebbe sostituito da un più ristretto refettorio per le *dedicate* (le donne dedite, con voti particolari, alla cura dei malati), largo 14 anziché 16 braccia, come risulta l'« infirmaria longa ». Che a questo momento almeno il chiostro sud-est sia eseguito si deduce dal fatto che non solo la chiesa e l'« infirmaria longa » che lo delimitano sono eseguite, ma anche dalla notizia che già esistono da questa parte i piani superiori. ([53])

L'esame degli edifici pervenuti conferma questa versione con diversi indizi: la morfologia precoce della cosiddetta « loggetta sforzesca », ma più di tutto quella dei soffitti lignei a grandi travi e con tavolette dipinte, che caratterizzano tre bracci della crociera. Ad onta delle cattive condizioni di leggibilità, la tipologia delle travi, delle mensole intagliate e dei busti d'angelo dipinti a tempera sulle tavolette dei soffitti è assolutamente omogenea non solo per tutta l'« infirmaria longa », ma anche per gli attacchi dei bracci perpendicolari est e ovest, segno che l'incrocio fu « aperto » sin dall'inizio. Il braccio orientale, nonostante i molti guasti subiti, non lascia alla sua volta dubbi sulla sua pertinenza allo stesso momento. Solo il braccio occidentale (occupato ora, al piano superiore, dall'Istituto di archeologia) appare frutto di un proseguimento o di un rifacimento intervenuto nel corso del sec. XVI. ([54]) Ciò concorda pienamente con gli elementi della lista quattrocentesca di misure già citata. [26-27]

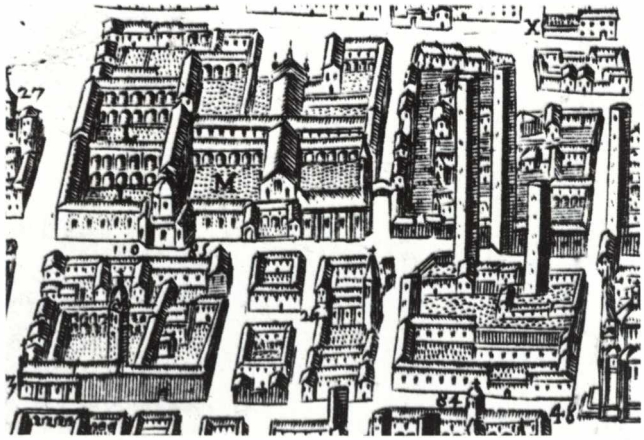
Purtroppo la pur preziosissima planimetria che descrive l'assetto tardocinquecentesco, con relativa nomenclatura, è imprecisa nelle misure, e troppo tardiva per sciogliere i dubbi, ma ne risulta ad esempio la compattezza primaria dell'impianto a croce, con l'altare centrale, e ne dimostra così l'interesse simbolico-funzionale; [25] inoltre la nomenclatura di servizi della distribuzione generale corrisponde a grandi linee ai dati del foglio del XV secolo. Ma quest'ultimo ci fornisce anche



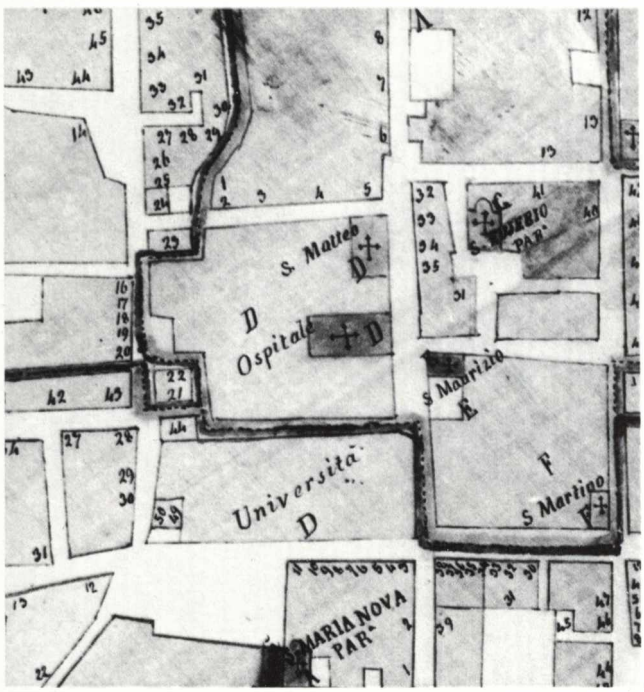
[21] *Assetto urbanistico del centro di Pavia, da disegno di C. Morandotti, 1934 c., con sovrapposizione del tracciato teorico della rete stradale di età romana (con adattamenti imposti dalla mancanza di rigore metrico del disegno, che tuttavia descrive meticolosamente monumenti e edifici pubblici). La rielaborazione del tessuto urbano nell'epoca viscontea, con la « riapertura » della Strada Nuova e il taglio* ex novo *della Piazza Grande, trova continuità nel proporzionamento quadrilatero dell'Ospedale.*

dati ineccepibili sulle misure generali: la lunghezza totale dell'asse nord-sud, che somma l'« infirmaria longa » con le piazzette antistanti, corrisponde anche attualmente, computando i vani che sono loro succeduti, impeccabilmente alle 158 braccia e tre quarti forniti dal documento, e cioè a quasi 100 metri.

Anche solo questa dimensione insieme con altre notizie dà un'idea del grandioso impegno urbanistico sostenuto. [21] Sul limite nord e in altri punti dell'area sappiamo che case private ancora occupavano il terreno, anche dopo la costruzione dell'« infirmaria longa ». ([55]) Sappiamo anche che l'intervento di Francesco Sforza significò la cessione delle stalle ducali, forse da mettere in relazione con la Casa di Azzone Visconti, passata poi



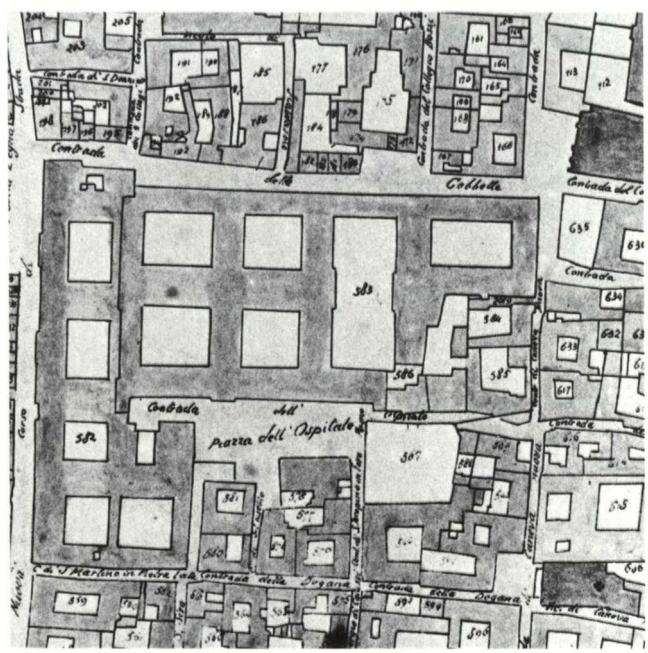
[22] *La zona dell'Ospedale nella veduta di Pavia edita nel 1654 da O. Ballada, disegnata da L. Corte nel 1617: la lettera M indica l'Ospedale (si noterà l'assetto della fronte meridionale, con l'ingresso della « crociera » tramite atrio porticato). Altre indicazioni: 110, Santa Maria dal Morone; L, le « Scuole Pubbliche » (Università).*



[23] *La zona dell'Ospedale nella mappa di Pavia del 1757. (Pavia, Musei civici: l'illustrazione reca il nord a sinistra). I grossi tracciati interni indicano le delimitazioni delle Parrocchie; la zona in questione apparteneva alla Parrocchia di Sant'Eusebio.*

[24] *La zona dell'Ospedale da una mappa del sec. XIX. (Pavia, Musei civici). Si nota il complesso ospedaliero nello sviluppo raggiunto tra il 1750 e il 1850, ancora ben delimitato da quello universitario che si è frattanto ampliato verso sud.*

alla prima sede universitaria. Sotto il profilo urbanistico assume grande significato la vendita forzosa di case che lo Sforza con suo speciale « rescritto » impose il 6 febbraio del 1449, dal campo presso Milano (*in felicibus castris nostris in Villa Moiragi contra Mediolanum* come dice l'intestazione), quando ancora sta ordendo la trama che lo porterà al ducato. E viene da pensare che pochi atti possono più significativamente caratterizzare insieme la saggezza e l'accortezza del principe, che Nicolò Machiavelli indicava come modello di privato cittadino pervenuto per virtù propria al potere. ([56]) Fatto è che, con l'indubbia forza militare, il condottiero che aspirava ad una signoria tra le più prestigiose d'Italia associava sottigliezze di governo non comuni. Tocca agli storici valutare in che misura la sua scelta fosse suggerita da opportunità contingenti, come quella di contare al massimo sulla fedeltà di Pavia, ma certo è che nella nascita dell'Ospedale di San Matteo la volontà di gruppi di cittadini di diversa estrazione sociale previene il signore, il quale però prontamente



ed efficacemente la appoggia ravvisandovi un suo tornaconto. La vicenda sembra sintetizzare la prassi che già abbiamo avvertito nelle riforme urbanistiche viscontee di un secolo prima, solo questa volta disponiamo di più chiare informazioni.

Le istanze religiose che stanno al fondo dell'iniziativa sono rappresentate soprattutto dalla figura del frate predicatore domenicano Domenico da Catalogna e trovano rispondenza nel fatto che accanto a nomi di nobili figurano numerosi rappresentanti della borghesia, dei commercianti e degli artigiani. I soci fondatori, 37 entro la fine dello stesso 1449, comprendono un *sartor*, due *draperii* (commercianti di tessuti), un *calderarius* (commerciante o fabbricante di pentole), un *vaiarius* (pellicciaio), un *frisarius* (negoziante o produttore di ricami o passamanerie), un *inzignerius seu architectus*. ([57]) E' il caso di dire che i gruppi portanti della struttura comunale vi si configurano attivi e vitali, anche se paiono ormai coagularsi piuttoso che per un'autonomia politica, per una promozione sociale di ispirazione religiosa. Il fenomeno non è solo pavese, ma rientra in un quadro fervidissimo in molte città lombarde, proprio per quanto riguarda la fondazione di ospedali. I riflessi sulla storia architettonica sono stati anche di recente riconsiderati nel loro insieme, ([58]) ma ci si chiede quali siano i presupposti ideologici di un fenomeno così vasto. Le risposte che si ricavano dalla bibliografia disponibile sono scarse. Anche la figura notevole dell'ispiratore della fondazione pavese, il frate Domenico da Catalogna, non ha sinora attirato l'attenzione degli storici. ([59])

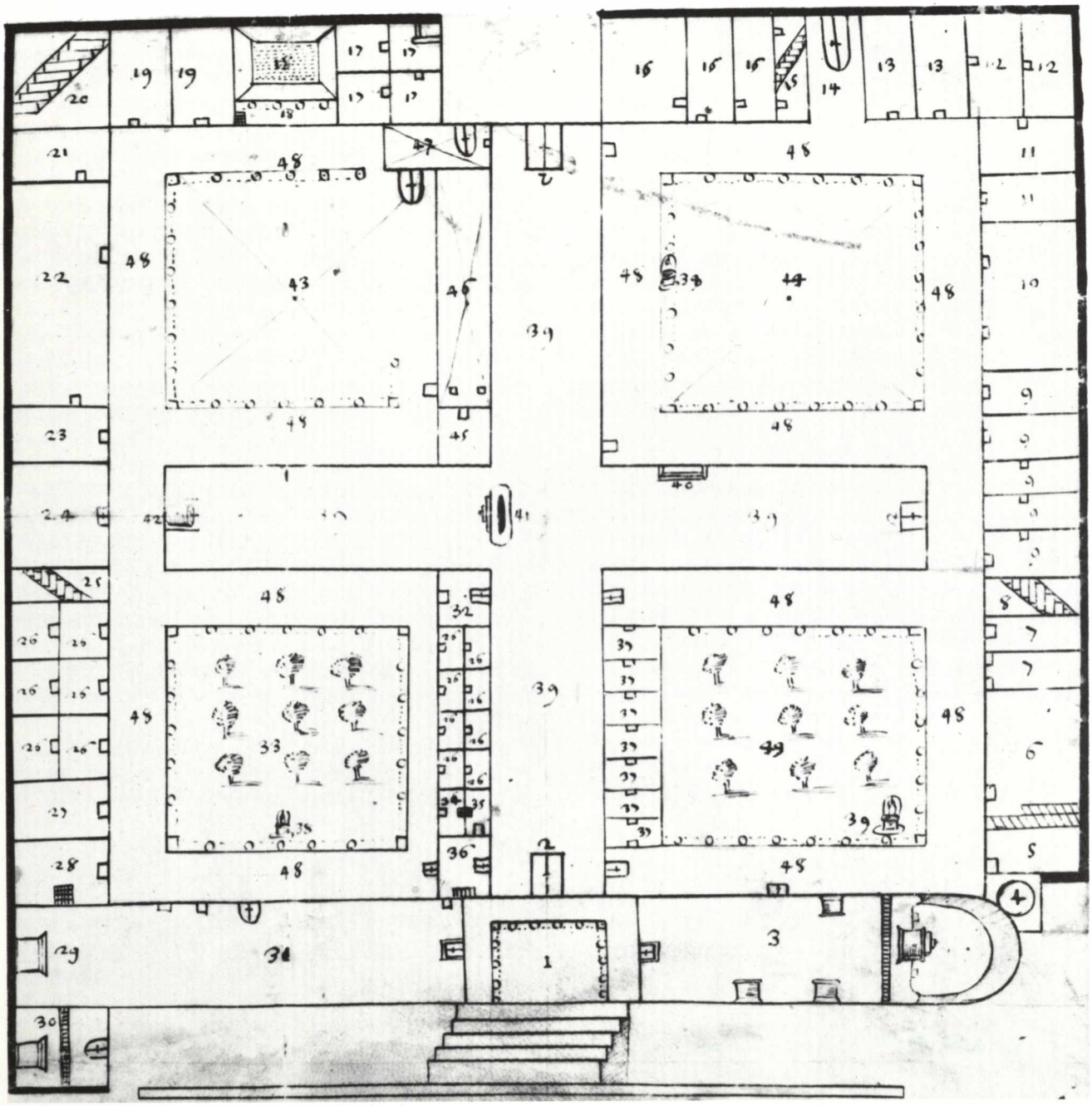
Ci dovremo accontentare di ricordare come l'Ospedale di Pavia sia seguito a quello di Brescia, la cui costruzione veniva prospettata in due decisioni del 1420 e del 1427, ma la cui prima pietra veniva posta nel 1447, due anni prima che a Pavia. Il fatto da cogliere immediatamente è che il riferimento all'Ospedale di Siena come modello, già contenuto nella deliberazione del 1427 (*Hospitale unum magnum et generale fiat Brixie sicut in civitate Senarum*), esprime la volontà di superare in una istituzione nuova la forma frantumata in piccoli ospizi ereditata dal Medio Evo. ([60]) Si tratta innanzi tutto di una nuova impostazione organizzativa e giuridica, che non esiterei a collocare tra i sintomi di una vera e profonda « modernità », assolutamente non meno significante, sul piano storico, delle contemporanee innovazioni del gusto letterario, del pensiero e del linguaggio artistico. E' in un tale quadro che vanno collegate le fondazioni degli ospedali di Ferrara (1440), di Mantova (1450), di Bergamo (1449), di Como (1464), di Cremona (1451), di Lodi (1473), e soprattutto di Milano (1448), che per la sua grandiosità e per i suoi requisiti tecnici divenne un modello di risonanza europea. Ma il ruolo dell'Ospedale di Pavia va specialmente ricordato, proprio per il nodo di bruciante interesse, che riguarda da una parte il ricorso ai modelli toscani di Siena e di Firenze non solamente per gli aspetti organizzativi, ma bensì specialmente per quello architettonico; ma poi, dall'altra, per la formazione dello schema cruciforme.

Che questa tipologia fosse sin da principio prevista a Pavia emerge senza possibilità di dubbio dai dati che abbiamo esposto. Che l'assetto cruciforme sia, con il suo ovvio carico simbolico, inteso anche funzionalmente per un rito da svolgersi su un altare centrale visibile a tutti i degenti, non risulta solamente dalle tardive descrizioni e dal più antico disegno pervenuto, ma altresì indirettamente dalla bolla che Nicolò V redigeva, dopo la fondazione, per l'ospedale milanese. ([61]) Si tratta dello stesso pontefice che firmava per l'Ospedale di Pavia la relativa bolla del 1449, dove questo particolare non era esplicitamente ricordato, ma dove si dichiarava l'esemplarità non solo dell'Ospedale di Siena, ma anche di quello di Firenze (*ad instar Florentinensis et Senensis hospitalium*). Tre anni dopo il legato pontificio cardinale D'Estoutenville confermava la bolla anche per questo punto, contemporaneamente testimoniando dell'opera già avviata.

Il fatto è che siamo in grado di provare che l'esemplarità dei due ospedali toscani fu intesa, per quello di Firenze, anche per i requisiti architettonici.

Francesco Sforza, ormai assurto al ducato di Milano, pone tra le sue prime gloriose opere pubbliche, accanto al rifacimento del Castello di Porta Giovia, la costruzione dell'ospedale noto sotto il nome di « Ca' Granda ». L'architetto di cui si serve è il Filarete, un maestro venuto dalla Toscana, che gli dedicherà di lì a poco un trattato di architettura, dove è ideata fra l'altro una utopistica città di nome Sforzinda. L'architetto, che non è secondo in piaggeria al famoso umanista autore della *Sforziade*, Francesco Filelfo, trova un committente singolarmente esigente in materia di ospedali, come bene risulta dalla testimonianza non sospetta del testo filaretiano. Lo manda, infatti, a opere già iniziate, a Firenze, proprio per studiare quell'ospedale e per far tesoro di tutti i possibili suggerimenti che se ne possono cavare. ([62]) Una lettera dello Sforza a Giovanni de' Medici è stata bene analizzata e collima perfettamente con la versione del Filarete: i lavori a Milano sono avviati, ma procedono lentamente, perché il progetto deve essere convenientemente approfondito, e per questo si impone lo studio del modello fiorentino. ([63])

Ma per noi una lettera dello stesso Duca, inviata più di un anno prima agli amministratori di Pavia, il 29 marzo 1455, non è meno importante e vale la pena di rileggerla nella trascrizione già datane dal Magenta e dal Maiocchi: *« Perché se recordiamo, deliberando questa nostra città [Pavia] altre volte de far fare uno hospitale bello in dicta cità, ch'ella mandò ad Firenza alcuni per vedere como era facto et fabricato lo hospitale chè in quella cità, haveremo caro et così volimo, perchè nui habiamo deliberato de farne fabricare uno excellente in questa nostra cità [Milano] che ne debiate mandare uno de queli tali citadini che andarono a Firenza, con tute le misure et designi portareno d'esso hospitale, ad ciò che et ad bocha et per li dicti designi et mesure*



[25] *Planimetria dell'Ospedale di San Matteo, sec. XVI-XVII (Pavia, Archivio dell'Ospedale). È la più antica pianta che si conservi. Ne riproduciamo per intero le didascalie come sono nell'originale: « 1 Piazza con suo portico intorno; 2 Porta che si entra nell'Infermaria; 3 Chiesa grande; 4 Campanile; 5 Sagrestia; 6 Refettorio de Preti e Famiglia dell'Ospedale; 7 Stanze per la Dispensa e buttigliaria; 8 Scala maggiore; 9 Appartamento con 12 letti; 11 Macello; 12 Stanze per instromenti della Spetiaria; 13 Stillaria per servitio della Spetiaria; 14 Porta di Strada che entra il vitto per l'Ospedale e Famiglia; 15 Scala delle Stanze dello Spetiale; 16 Spetiaria, e stanze per lo Spetiale; 17 Forno, Casa e Granaio; 18 Vasca di acqua per lavar panni accanto al portico; 19 Stanze per far la bucata; 20 Scala Segreta; 21 Stufa; 22 Refettorio delle Monache; 23 Stanza accanto al refettorio per la legna per la cucina; 24 Cucina grande con la sua tromba d'acqua; 25 Scala maggiore delle Monache; 26 Camere delle Monache; 27 Guardarobba della Sagrestia; 28 Stanza dove sentono Messa le Monache; 29 Altare dell'Infermaria delle Monache; 30 Chiesola con suo altare in Strada; 31 Infermaria delle Monache; 32 Stanza per la biancaria pulita per gl'Infermi; 33 Giardino delle Monache con suoi Portici intorno; 34 Stanziola dove stanno le Monache al Parlatorio; 35 Parlatorio del Monastero; 36 Stanza per l'acqua cotta per il pubblico; 37 Camerini per nobili vergognosi infermi; 38 Pozzi; 39 Ospedale grande con n.o 100 letti; 40 Camino grande dell'Ospedale; 41 Altare in mezzo all'Ospedale; 42 Rota che si pongono li viveri per l'infermi; 43 Cortile grande delle Monache; 44 Cortile grande commune; 45 Pollaio delle galline; 46 Cortile per le galline delle Monache; 47 Cortile dove sono li condotti per votar li vasi dell'Infermi; 48 Portici delli Giardini e Cortili grandi; 49 Giardino grande delli Preti e Famiglia; 50 Scala ».*

possiamo intendere la forma del hospitale facto in Firenza per potere meglio dare principio et forma ad questo se ha a fare qui ». ([64])

Dunque una delegazione pavese aveva preceduto quella del Filarete anni prima. Quando precisamente non possiamo dire, ma forse già nel 1449. Neppure sappiamo chi ne faceva parte, né ancora se poi quei disegni a Milano arrivarono oppure no; o se infine il Duca e il Filarete non se ne contentassero e volessero un controllo diretto « de visu », oltre che una rilevazione più accurata. Ma dalle due lettere si ricavano intanto molte cose. Ad esempio l'esplicito riconoscimento che il Principe dà alla città di Pavia di avere da sé deliberato di farsi il suo « bello » ospedale; e, più ancora, il ruolo che ebbero gli elaborati grafici e di riflesso progettuali.

Sono in gioco la fonte e la determinazione dello schema cruciforme. In un recente studio si è notato che non solo l'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena non ebbe mai un tale impianto, ma che anche quello fiorentino di Santa Maria Nuova non aveva pianta a forma di croce quando lo vide il Filarete. ([65]) Diverse testimonianze grafiche e documentarie, essendo difficile un controllo archeologico dei dati, dimostrano che la crociera degli uomini, come risulta da descrizioni relativamente tardive, ricevette il suo braccio nord-ovest solo nel 1479, e cioè dopo la costruzione milanese. Ma il fatto è che già nella seconda metà del Trecento doveva essere costruito non solo l'asse principale nord-est/sud-ovest (principale per la sua maggiore lunghezza e per l'originario ingresso che gli apparteneva), ma bensì anche il braccio sud-est. ([66]) Non c'è altra spiegazione possibile, a mio modo di vedere, che sin da principio fosse previsto e ben chiaro l'impianto cruciforme, e che solo comprensibili difficoltà di espansione in un centro intensamente urbanizzato differissero di un secolo l'esecuzione del braccio sinistro della crociera. Certo è che nell'Ospedale di Firenze si intravede una creazione architettonica della più alta importanza, non da meno delle altre grandi architetture trecentesche fiorentine, soprattutto per il suo valore di riconosciuto modello. L'incantevole dipinto di Bicci di Lorenzo che ne mostra la testata sud-ovest accanto alla vicina facciata di Sant'Egidio ne ricorda anche l'elegante bifora sopra il dimesso tetto pensile dell'ingresso, un particolare che dobbiamo associare però con un certo assetto modulare che poneva la larghezza di 16 braccia alla base di tutto lo sviluppo planimetrico, ripetendo il modulo 13 volte sull'asse più lungo, e 7 su quello trasversale più corto. [31] Questo schema fu quasi integralmente riprodotto nel secolo XVII quando si costruì una crociera femminile, ingegnosamente facendo scivolare in parziale contiguità i bracci trasversali per fronteggiare le stesse perduranti difficoltà di espansione. ([67])

Ora, il computo del documento quattrocentesco pavese e le dimensioni ancor oggi rilevabili mostrano che il modulo adottato nel nostro Ospedale di San Matteo fu pure di 16 braccia di larghezza. Ma naturalmente se qui, come pare chiaro, abbiamo insieme con la pianta a croce un segno preciso dell'ispirazione offerta dal modello fiorentino, altra cosa è vedere come si organizzò il disegno generale dell'impianto pavese. Sempre dalle stesse fonti si possono ricavare altri elementi preziosi, come per esempio l'adozione di una profondità di 6 braccia per i porticati dei chiostri, e il lato di cinquanta braccia dei chiostri stessi. Queste misure corrispondono a quelle oggi controllabili, sia pure con ritocchi che si spiegano con trasformazioni ulteriori e adattamenti vari. Dell'impianto iniziale fa parte, ormai ben definita entro gli anni '80 del secolo, la disposizione di due vani rettangolari ai lati della testata sud d'ingresso della crociera, che sono a sinistra l'infermeria femminile, e a destra, specularmente, la Chiesa di San Matteo. È importante vedere come nel documento in questione, che di sicuro riflette il progetto generale, si disponga il raccordo delle tre fronti, tramite un atrio porticato, di 16 braccia di lato, che figura anche in altre vecchie descrizioni, nell'affresco di San Teodoro e nelle vedute della città stampate dalle soglie del Seicento in poi, oltre che nella più antica pianta pervenuta. [4, 22, 25] Non andiamo lontani dal vero identificando in questo raggruppamento il punto di più spiccata novità del primo impianto, appunto in relazione ad alcuni condizionamenti urbanistici. Occorre riflettere che i fianchi meridionali dell'infermeria femminile e della chiesa componevano sul lato sud, dove il tracciato dell'antico asse viario ovest-est è ancora oggi suggestivamente rievocato nella sua angustia e irregolarità dal gruppo delle torri laterizie romaniche, un lungo prospetto, entro cui l'atrio aperto dava alla testata dell'Ospedale una veduta propria, con un pur breve sagrato. Questo allineamento simmetricamente interrotto preannunciava già il modulo quadrato, aperto, destinato a proporzionare l'intera crociera. La restituzione della chiesa, che oggigiorno parrebbe superflua, se si considera l'identità quasi di luogo di culto e di cura della « crociera », tendeva forse a conservare l'intangibile sopravvivenza del priorato di San Matteo. La somiglianza dell'accostamento della Chiesa di Sant'Egidio a Firenze alla testata dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, come ce la rivela il dipinto di Bicci di Lorenzo, è istruttiva al riguardo. Anche se noi non sappiamo nulla del San Matteo precedente di Pavia, possiamo almeno immaginarlo orientato per lo stesso verso, come era invariabilmente per tutte le chiese sorte nella maglia ortogonale della città. Ma l'assetto prescelto, con un così esteso sviluppo della crociera, porta anche ad osservare l'audacia del taglio urbanistico adottato, per cui, mentre l'asse netto dell'« infirmaria longa » con la sua sequenza di otto moduli quadrati pareggiava, nella sua somma di 128 braccia, in modo quasi perfetto il lato di un isolato della maglia viaria ortogonale, il suo « décalage » verso nord per dare luogo alla profondità ulteriore di 16 braccia dell'atrio porticato, era reso possibile proprio dal fatto che si operava nella fascia limite nord della più antica scacchiera urbana. ([68]) La cosiddetta contrada delle Gabbette (corrispondente all'attuale corso Carlo Alberto) rappresentava infatti una più elastica delimitazione rispetto al tracciato di mura più antico, al di là del quale ormai si trovavano la Cittadella e il Castello. Verso nord

era così possibile ottenere un'ulteriore profondità aggiuntiva di 12 braccia. [21-27]

L'architetto dell'Ospedale scelse dunque di impostare sul limite meridionale di un antico asse viario, nell'incontro dei tre vani eseguiti per primi (« l'infirmaria longa », la chiesa e l'infermeria femminile), il baricentro dell'intero sviluppo.

Nella lettura di questo impianto si riscopre un progetto che rielabora il modello fiorentino con caratteristiche proprie, le quali risulterebbero d'altra parte inconcepibili, se non sapessimo questo ignoto maestro bene avvisato sulle strutture sottilmente registrate « ad quadratum » del Castello Visconteo e della Chiesa del Carmine.

Certo della vecchia crociera poco ravvisiamo all'esterno oggi. La sua spoglia mole laterizia, solo incisa da semplici finestre superiori con sopracciglio a piattabanda, può essere oggi rievocata guardando il lato ovest dell'« infirmaria longa », che affiora più o meno nei due chiostri occidentali. Le alte muraglie offrivano sin da principio conveniente possibilità di addossare porticati, gallerie e vani minori. [48, 49] Tuttavia nei sottotetti dei corrispondenti lati orientali possiamo ritrovare le cornici di mattoni ben commessi delle finestre, con il loro aggettante sopracciglio in cotto; e ancora la semplice cornice a doppio gradino laterizio, sottolineata da una fascia dipinta in rosso. [37] Anche più raffinati complementi decorativi in terracotta doveva possedere la facciata sud, prima della sua cancellazione. Di un probabile resto recentemente ritrovato parliamo più avanti.

Ma la norma « ad quadratum » non si limitava alla distribuzione planimetrica; essa assumeva valore stereometrico all'interno dei bracci che, coperti da soffitto piano a travature, risultano alti all'incirca 16 braccia. [30-32] Avevamo dunque una sequenza di 8 cubi incrociantisi con altri 8, un numero pari che implicava una evidente sovrapposizione del modulo all'incrocio, secondo un ritmo che riequilibrava numericamente le due sequenze dissimili e dispari dei moduli (13×7) dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze; a Milano, nelle due distinte crociere della Ca' Granda, il Filarete doveva riassestare il numero fiorentino con l'incrocio dispari di 9 moduli per 9. [31] Nulla si toglie all'ingegnosità del Filarete, quando, seguendo le sue stesse parole, non gli si attribuisce l'invenzione dello schema cruciforme, ma proprio invece quella sua originale rielaborazione, replicata su un azzonamento tripartito, quando si ponga mente alla definizione che egli dà dell'area gigantesca messagli a disposizione dal Duca, il quale gli aveva chiesto *un disegnio a proportione di questo sito il quale era per uno verso quattrocento braccia et pell'altro cento sessanta.* ([69]) Ora, questa misura di 160 braccia è letteralmente quasi identica a quella di 158 braccia e 3/4 che il documento pavese attribuisce all'intera dimensione dell'Ospedale di San Matteo, compresi i fabbricati che includono la crociera. Da questa ideale ricostruzione del rapporto non viene affatto sminuito il processo genetico del progetto filaretiano, non solo come escogitazione di un frazionamento generale dell'area, ma bensì come calibramento di percorsi a loggiato, interni o esterni, in un'opera che gli permetteva di tradurre in realtà uno dei sogni della sua Sforzinda: un grandioso parallelepipedo traforato di archi, che riportava anche all'esterno le sequenze dei percorsi sovrapposti. Non è strano che egli non citi mai l'esempio di Pavia, dove pure era stato, e dove il Ponte Coperto l'aveva incuriosito, ([70]) giacché il modello pavese era quello a cui si appellava l'esigentissimo signore; una situazione in cui si può cogliere forse un segno di quella opposizione locale che portò più tardi nella stessa Ca' Granda alla successione di Guiniforte Solari. ([71]) Su una cosa il principe e l'architetto toscano sembrano essere spontaneamente concordi al di là dell'impegnato confronto progettuale, ed è che la decorazione fosse demandata ad un secondo momento, né condizionasse l'avvio dei lavori. Il Filarete fa dire allo Sforza del progetto: *Piacemi. Fallo et ordinalo pure in questa forma come questo; quando saremo poi alli hornamenti faremo poi secondo ci parrà che stia meglio...* Per questo, come è risaputo, le ornate sagome archiacute introdotte dal Solari non produssero né potevano produrre alcuna stonatura. Il Filarete poteva sì da Firenze raccogliere suggerimenti di ogni sorta, ma, da naturalizzato settentrionale, gli sfuggiva il più moderno concetto che travagliava Filippo Brunelleschi e Michelozzo, e che era teorizzato da Leon Battista Alberti, della profonda coerenza tra organizzazione dello spazio e singolo modulo, tra contesto e dettaglio decorativo.

* * *

7. Se è insieme difficoltoso ed entusiasmante riscoprire entro il giro dei quattro piccoli chiostri del San Matteo la spina dorsale di una crociera metricamente studiata sul riscoperto gran registro ortogonale di tutta la struttura urbana, non meno promettente e insieme impegnativo è riscoprirne gli spazi interni. Per fortuna il visitatore dispone dei vani ancora relativamente integri della chiesa, già mutata nel '700 pure in infermeria, e oggi aula di disegno della Facoltà di Ingegneria; [93] e così dell'infermeria femminile realizzata già verso il 1490, ora frequentatissima per assemblee sotto il nome di « aula del Quattrocento »: sul fondo, dove parlano gli oratori, la vecchia planimetria colloca l'altare per le funzioni religiose, che, tramite una grata a destra, potevano essere seguite anche dalle religiose addette all'ospedale, che da quella parte avevano i loro chiostri e i loro vani di residenza. [91, 92] Questi grandi padiglioni spogli conservano ancora l'ordito di una travatura a lacunari lignei, semplicissima, che dà forma a un'austera metrica di interni rigorosamente parallelepipedi, dove i letti si addossavano alle pareti e dove ampie finestre, più alte delle attuali, davano luce (all'esterno se ne conservano profili originali, simili a quelli della crociera [19]). Così si presentano ancora oggi talune corsie di antichi ospedali. Ma nella grande crociera il soffitto aveva avuto una versione ben più ricca e insieme calcolata. Per ogni braccio 40 travi sostenute da 80 mensole intagliate a modo di grande foglia, e naturalmente collegate ad un sistema a capriate per la copertura del tetto, costituiscono il sof-

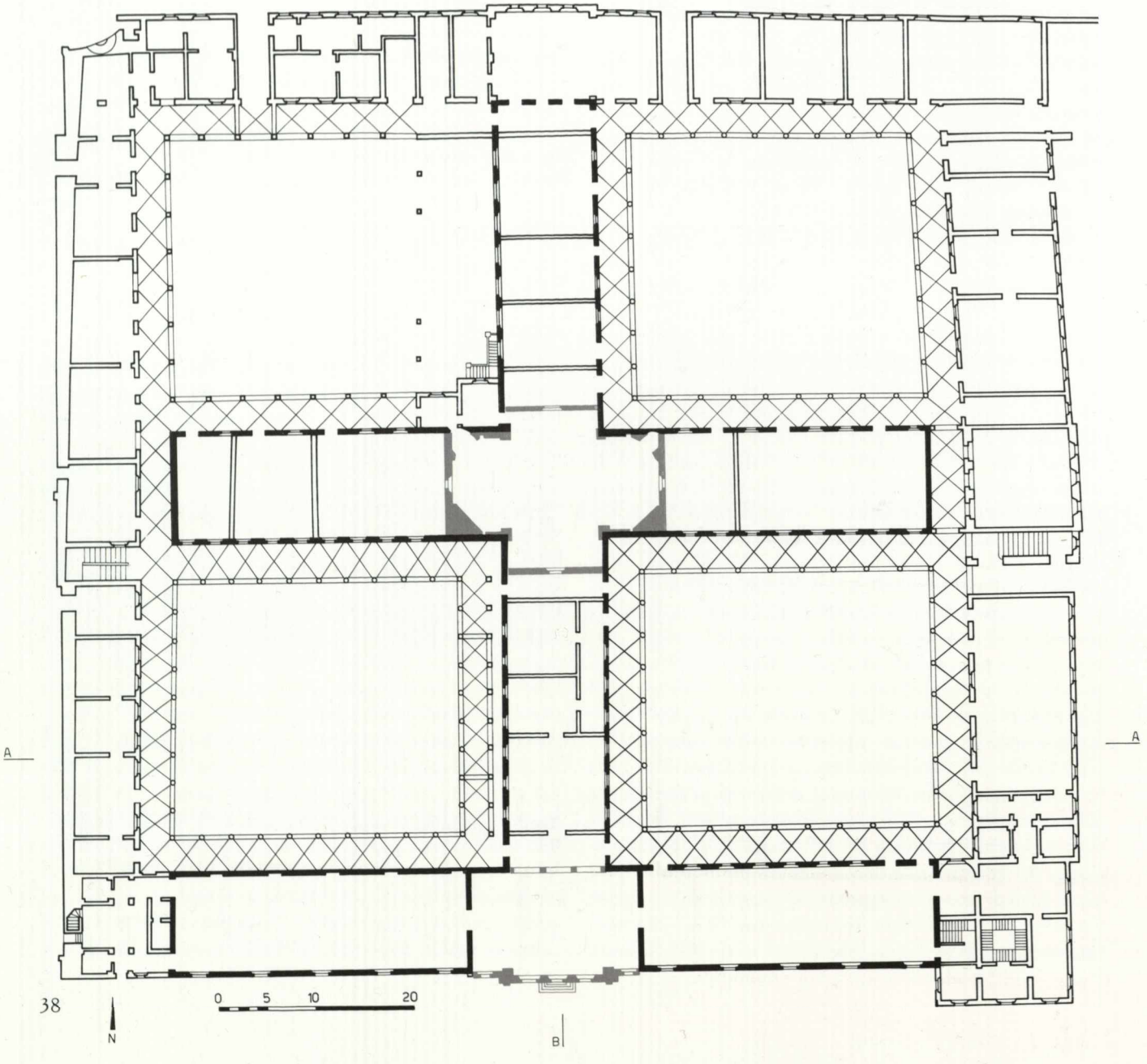
fitto, dove, secondo un calcolatissimo ritmo di intervalli, lacunari quadrati suddividono il piano. In ciascun intervallo questo piano è raccordato da tavolette oblique, ciascuna dipinta con un busto d'angelo; tavolette più piccole che corrono con eguale intento di raccordo lungo le pareti laterali recano invece, in lettere gotiche, il monogramma di Cristo IHS combinato con la croce. Comporta qualche variante, di cui solo ora ci si è resi conto, il braccio occidentale, poco al di là dell'attacco all'incrocio, in ragione di una più tardiva esecuzione.

S'è detto che tutta questa compagine « costituiva » il soffitto, perché, tranne che agli sbocchi sullo sfigurato incrocio dei bracci, non lo si può più vedere alla giusta distanza. In compenso il braccio sud (ora Istituto di storia dell'arte) — il solo restaurato, e visibile ravvicinato in tutta la sua superficie — può dare un'idea della qualità del lavoro nei particolari. [51-52] Occorre dunque una paziente perlustrazione che permetta di ricomporre idealmente la copertura dell'Ospedale nel suo valore strutturale e nel suo raffinato corredo pittorico.

[26] *Planimetria dell'antico Ospedale di San Matteo allo stato attuale: in nero gli elementi del nucleo più antico (« crociera », infermeria femminile e Chiesa di San Matteo), in grigio le più rilevanti rielaborazioni settecentesche. Si confronti con la figura precedente.*

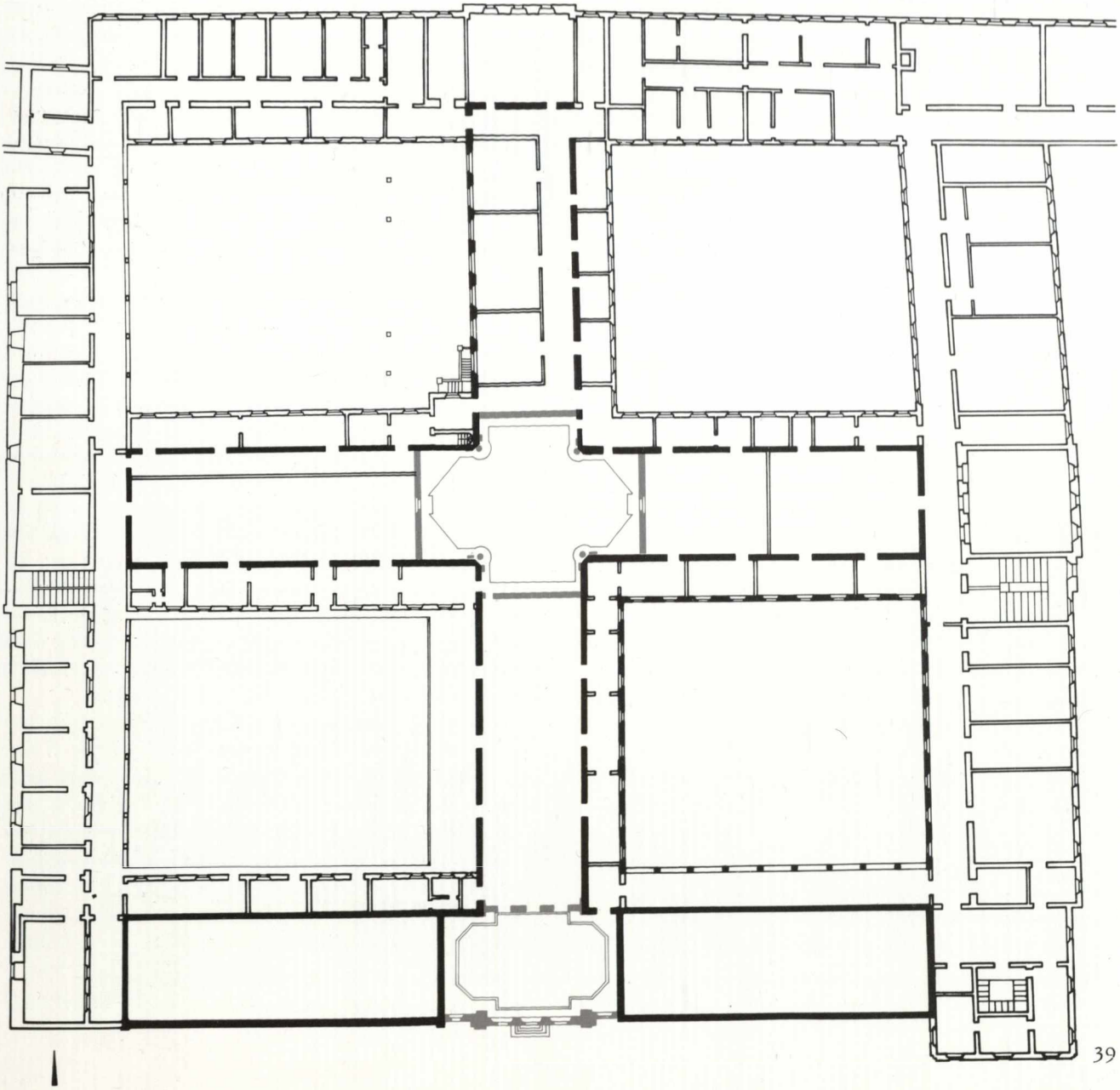
I due aspetti per la verità non vanno scissi; al contrario, considerati insieme, ci mettono sulla strada di una più integrale comprensione dell'opera architettonica.

Il soffitto a travature si regge su un'ammirevole compagine di capriate, di cui è interessante captare l'orga-



[27] *Ospedale di San Matteo, planimetria del piano superiore. Rispetto alla figura precedente risulta sezionato in nero anche il chiostro sud-est, denominato ancor oggi « cortile sforzesco ».*

nica ossatura che lega da una parte il sistema portante nel muro insieme con le travi che fungono da catene con i puntoni del tetto, con le relative mensole, e poi con il cassettonato delle tavole di chiusura del soffitto. [33-35] La componente lignea dell'architettura, colpevolmente trascurata dagli studi medioevalistici, è forse anche meno considerata per l'età gotica e rinascimentale, per un inconfessato pregiudizio accademico che tende a ridurne il ruolo, dando una sorta di antistorico privilegio alle coperture voltate, col che indubbiamente congiura la migliore conservazione di queste ultime. Viceversa si può pensare la soluzione adottata nell'Ospedale pavese non solo modellata sull'esempio fiorentino, ma anche portatrice di una tradizione anche in Lombardia vivissima, che aveva avuto tra i protagonisti i palazzi comunali e i « Broletti » invariabilmente coperti nelle sale maggiori da complessi e arditi sistemi a capriate. Che sistemi a complessa carenatura lignea, naturali prosecutori di tante coperture di chiese, mantenessero attraverso il tempo un ruolo di prim'ordine nella storia dell'architettura insegnano palazzi pubblici come il Palazzo della Ragione a Padova e la Loggia di Brescia. Il caso dell'Ospedale pavese va inquadrato nella storicizzazione di uno spazio di spoglie linee parallelepipede, come lo si trova del resto, con ben diverso significato, anche nelle



elaborazioni del sistema basilicale in età rinascimentale, sino alla lunga serie dei soffitti cassettonati del più svariato disegno, e persino assemblati con pitture su tela e su tavola di varia sagoma e dimensione. Ma nei nostri soffitti l'ordito ligneo mantiene tutto il suo valore tettonico, a cui si subordina la decorazione, secondo un ben preciso condizionamento gerarchico. Non esiterei a identificare in questo aspetto il sedimento di un equilibrato rapporto tra metrica e struttura, tra parete portante e copertura, tra ossatura e decorazione, che resiste al di là dei mutamenti lessicali, ai quali si ricorre spesso per caratterizzare transizioni di gusto, che in realtà non ne sono rappresentate che molto parzialmente. E' significativo che il toscano Luca Fancelli dichiari il compiacimento per il soffitto ligneo della Chiesa di Soave nel Mantovano, da lui realizzato nel 1463, come lavoro che « non aveva pari in Italia ». ([72]) Il soffitto è perduto, ma questa dichiarazione mette sull'avviso circa l'inadeguatezza delle nostre informazioni sul ruolo di questo tipo di copertura.

Queste corsie costruite con rigore modulare si potrebbero forse dire più gotiche che rinascimentali, ma con qualche forzatura. Esse dovevano fornire in realtà quasi un'equazione, riportata nello spazio interno, dei tagli che nel vivo tessuto della città andava operando la nuova geometria urbanistica. Esse si giustapponevano altresì, con la rinuncia a identificare il modulo nella campata coperta a volte, alla concezione realizzata nel Castello Visconteo, dove la metrica « ad quadratum » prende corpo secondo scansioni necessarie di archi, di volte e di colonnati. Ma non meno significativa si propone la scelta a paragone delle grandi sale comuni della Certosa di Pavia, che avevano preceduto di poco la realizzazione dell'Ospedale. ([73]) Questo paragone ci fa intravedere la peculiarità della nuova tipologia, pur ammettendo che i monasteri, con i loro dormitori e con gli ospizi loro collegati, costituiscono il precedente naturale degli ospedali. ([74])

Riscoprire l'ordito delle coperture dell'Ospedale è operazione non oziosa per afferrare l'interesse architettonico dei grandi vani, di per sé privi di articolazione. Nel loro « coperchio » ligneo si concentra il retaggio di una remota sapienza artigianale. Le grandi travi, invariabilmente della lunghezza di 18 braccia, si legano al muro accompagnate da una mensola di sostegno, che insieme con la trave attraversa i muri perimetrali, affiorando non di rado all'esterno. La trave è la catena di una classica capriata, e pertanto essa è compaginata con due puntoni che forniscono un primo ideale supporto al tetto, legati normalmente dalle due saette e dal monaco. Ho detto « ideale » perché l'impegno della soffittatura chiusa comporta che il puntone non accolga direttamente l'appoggio delle terzere e dei travetti per la posa del tetto se non nella porzione più alta; il profilo del tetto viene infatti rialzato da legni supplementari appoggiati alla metà circa dei puntoni, in modo da consentire uno stacco tra il profilo interno e la gronda esterna, tanto più significativo nel nostro caso, per il fatto che i profili delle finestre tendono a collocarsi molto in alto, proprio in prossimità del soffitto. Questo poi si chiude sopra le catene assecondandone mirabilmente il tracciato, con un ordito perpendicolare di travetti minori, che ne riproducono in sedicesimo il sistema, per essere a loro volta sostenuti da mensole sagomate, naturalmente nella loro proporzione; queste trattengono le tavolette dipinte attraverso una risega. [33-35] La chiusura del soffitto avviene dunque appoggiando queste tavolette dal di sopra e fissandole poi con lunghe tavole orizzontali che chiudono con un piano l'intera superficie, ma spartendo tramite cornici sottili ciascun intervallo in cinque lacunari quadrati. La vicinanza dei travetti perpendicolari al muro perimetrale comporta che qui la saldatura sia ottenuta con tavolette più sottili (quelle occupate dal monogramma crocigero), con la conseguenza di disagevoli raccordi angolari. Ma non deve sfuggire la metrica rigorosa, la raffinatissima progettazione di cantiere che presiede alla lavorazione. Un minimo impegno analitico ci apre dunque gli occhi sulla componente lignea come aspetto saliente della struttura. Non si tratta di mitizzarne la quintessenza artigianale, ma ci si persuade che rileggendo pagine acute e ingiustamente dimenticate di Gottfried Semper e di Josef Strzygowski si ricuperano in proposito efficaci tramiti interpretativi. ([74 bis])

Un passo del commento a Vitruvio del Cesariano a proposito degli ospedali (sono citati quelli di Santo Spirito a Roma, di Siena, di Firenze e infine la Ca' Granda milanese, ormai sopraggiunta ad occultare ogni suo precedente), ci dà la misura di come la fisionomia di questi edifici, e in particolare la loro copertura, fossero già dai contemporanei interpretate nel loro valore: « *... in lo medio de li quatro peristilii sono etiam li viridarii; la sua symmitriata figura è tuta in uno pariquadrato et hora da tre parte circumclusa da le testudinate portice. Così ha le fenestre che da li tecti, cioè coperti loci como sono quilli che per interiore et exteriore de epsi si po prospicere li veridari. La altitudine anchora è di congrua symmetria. Questa non ha li Cœli in lacunarii nè in testitudine, ma alti su li forti trabi in contignatione coaxata, cioè orlata intra li trabelli con le cantinelle e con li interpensivi, aciò ne emitano umore epse contignatione; nè li lumi de le fenestre siano tropo bassi che il flatore del spirante anelito, et de le altre cose non sia expedito a exire et purgarse. E così circa li parieti li lecti ordinariamente sono collocati, et con diligentissima Oeconomia li poveri infirmi masculi et fœmine separati sono substentati et administrati usque ad ultimum ægritudinis vel vitæ suæ...* ». ([75])

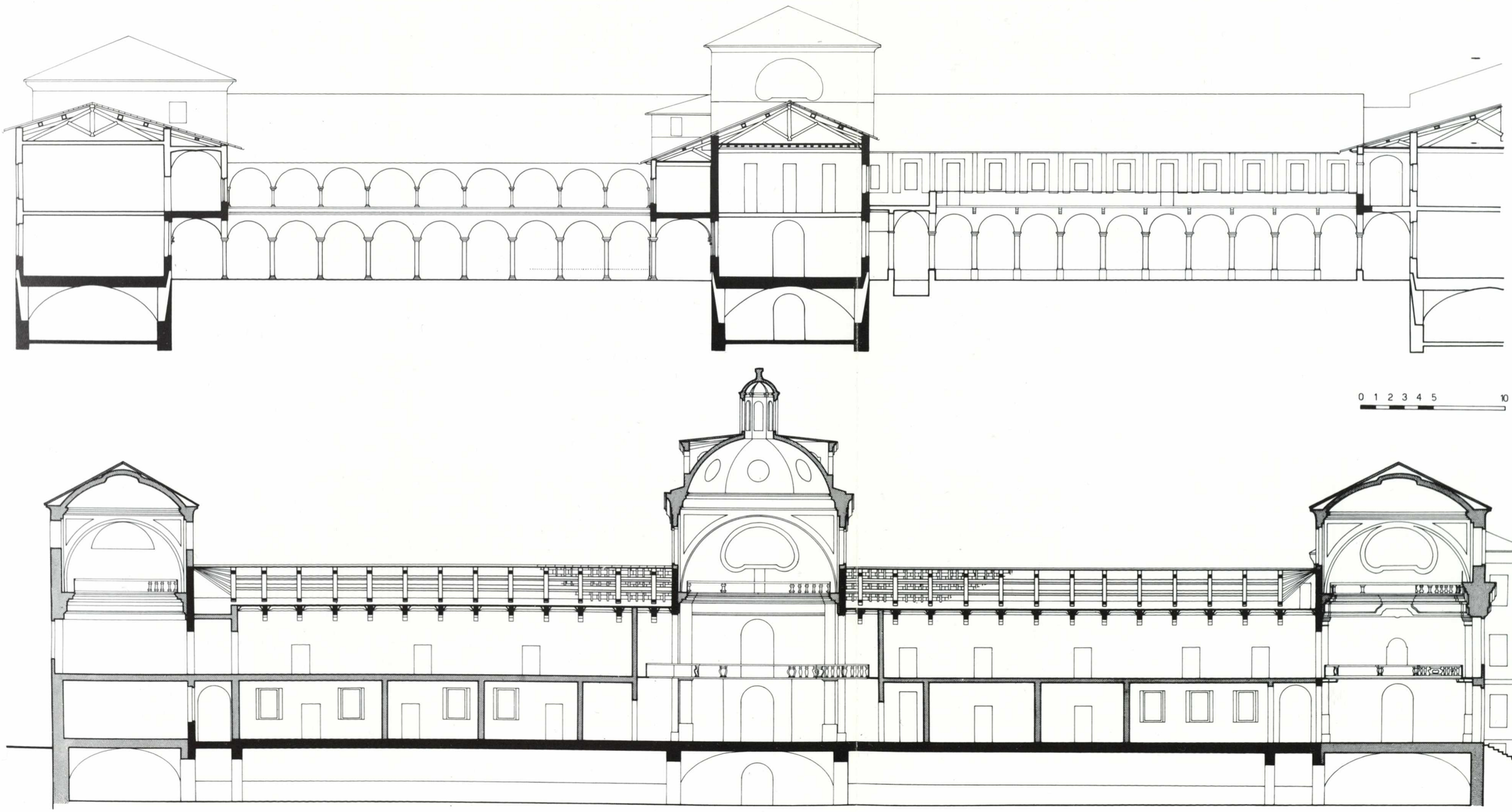
Nel suo paludato e insieme fantasioso linguaggio, che fa venire in mente l'*Hypnerotomachia Polyphili*, il Cesariano ci offre un colpo d'occhio che traguarda dalla teoria di giacigli nelle corsie all'alto finestrato che si apre sulla luce dei chiostri sistemati a giardino; e sulla travatura (*contignatio*) di cui marca così esplicitamente la differenza sia dalla copertura voltata (*testudinata*), sia da quella « a lacunari ». Poche definizioni critiche si approssimano con così esplicito parallelismo alla valutazione positiva di una soluzione « in volgare » rispetto ad altre « in lingua latina », quali appunto po-

trebbero essere intese le volte e i classicheggianti lacunari; qui invece, su un'altitudine di « congrua symmetria », spiccano « alti travi », rilegati da un'apparecchiatura di « cantinelle » e di travicelli (« interpensivi ») di escogitazione non meno funzionale che decorativa. ([76])

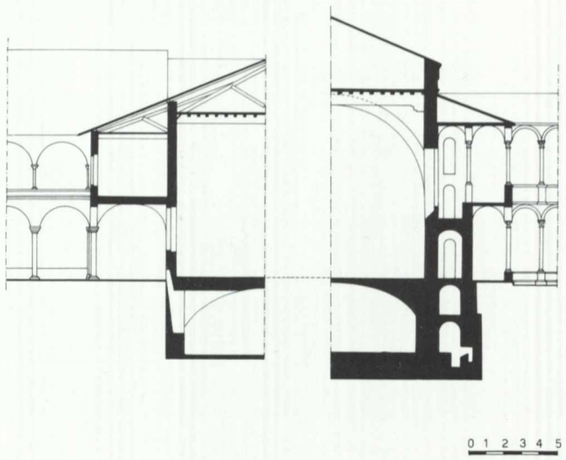
A questo punto diventa legittima la curiosità di sapere a quale architetto, già forse cancellato dalla memoria ai tempi del Cesariano, si debba una simile opera. Chi si assunse il ruolo di progettare, per incarico prima di tutto della *societas* fondatrice, l'Ospedale di San Matteo? Dalla lettera ducale del 1455 ricaviamo che, come il Filarete, questo personaggio, forse con più timorato consenso, andò, insieme con qualche altro tecnico o rappresentante dell'impresa, a studiare e a disegnare l'Ospedale fiorentino. ([77]) Questo maestro va cercato, ci pare, tra diversi costruttori di nome non risonante che dovettero pur spartirsi le decine di costruzioni fervidamente allora in corso a Pavia. Taluni di questi nomi si possono più o meno direttamente legare a singoli cantieri. Esemplare è il caso del massimo cantiere della fine del secolo, quello della nuova cattedrale fondata nel 1488. Qui, come è noto, approdò l'urbinate Bramante, ma il suo indubitabile e incancellabile apporto trovò sul posto ad accoglierlo, interpretandolo e fraintendendolo, diversi maestri locali, sui quali spicca per la sua più chiara carriera l'Amadeo. ([78]) Tra simili nomi minori va probabilmente cercato, almeno con un ruolo di coordinatore di apporti diversi, anche l'architetto dell'Ospedale di San Matteo.

Ebbene, non so come si possa trascurare l'ipotesi che questo ruolo competa a un *magister Antonius de Burgo, inzignerius seu architectus* entrato sino dal maggio 1449 tra i suoi fondatori, il quindicesimo in elenco tra i primi 37. ([79]) Che non sia solo un esponente di una categoria a suo modo bene rappresentata in città, socio tra altri, come abbiamo visto, di svariata estrazione sociale, emerge da un altro documento che lo vede, venti anni dopo, il 18 marzo 1470, eletto insieme con altri a provvedere per l'*opportunus conductus subterraneus*, che convogli l'acqua concessa dal duca Galeazzo Maria all'Ospedale: ([80]) che è evidentemente quel condotto da cui il già più volte citato documento sull'impianto ospedaliero specificava una interna derivazione. L'identificazione del nostro personaggio è significativamente consolidata dal suo ruolo di testimone al testamento del-

[28-29] *Ospedale di San Matteo, sezioni generali rispettivamente est-ovest (tagliando i chiostri meridionali, a sinistra il « cortile sforzesco » e a destra l'antico « giardino delle Monache » e, trasversalmente, il braccio sud della crociera); e nord-sud sull'asse centrale dei due bracci più anticamente eseguiti. Si distinguono in nero le parti del primo nucleo, con la relativa copertura lignea. Nella sezione 28 la linea punteggiata dell'ordine inferiore del chiostro a sinistra (« cortile sforzesco ») indica il muretto antico demolito quando il colonnato attuale fu rinnovato nel sec. XVIII.*

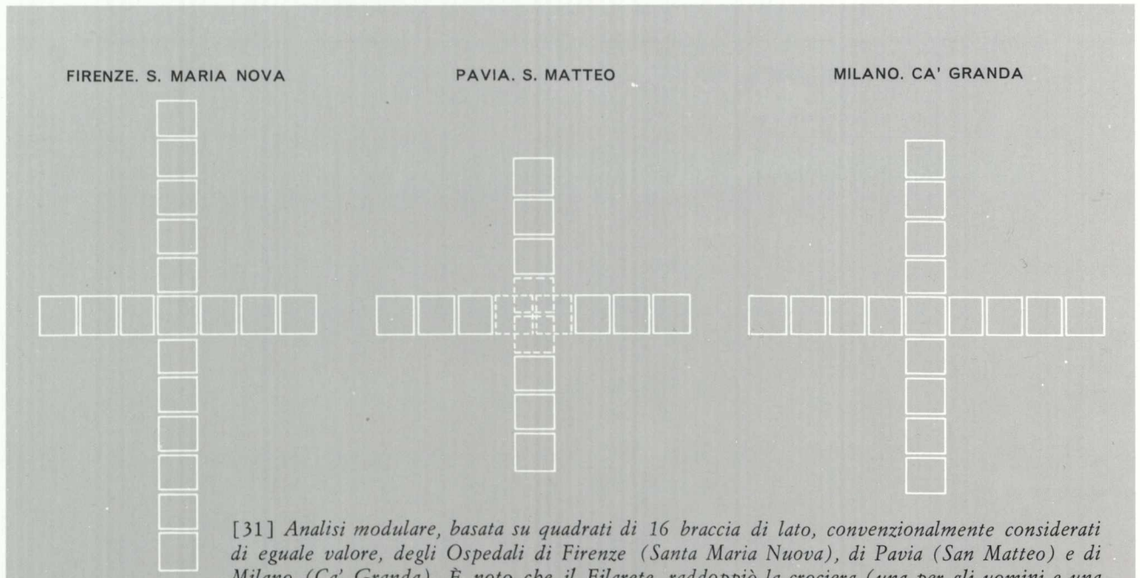


[30] *Saggio comparativo in sezione trasversale di un braccio dell'Ospedale di San Matteo a Pavia e dell'Ospedale Maggiore di Milano, progettato dal Filarete (il secondo da disegno di L. Grassi, secondo le varianti apportate posteriormente). Si notano le analogie nelle dimensioni e nel modulo di base, su cui a Milano si innesta però la complessa variante degli scarichi laterali e del sistema di aerazione.*



l'eminente socio e « ministro » dell'Ospedale, il primo della serie, Delfino Strada, documento rogato dal notaio Faravelli il 13 novembre 1451 presso la casa dello stesso Strada *... sita in porta Laudensi, in parochia Sancti Eusebii, que domus ... nunc est inclusa in claustris Hospitalis Magni de Sancto Matheo ... civitatis Papie.* Questa casa, inclusa nei chiostri, evidentemente allora almeno progettati, se non già in costruzione, veniva dallo Strada lasciata con gli altri suoi beni all'Ospedale. Il primo testimone citato è, non a caso, il frate ispiratore e fondatore Domenico da Catalogna, e il secondo è il « Magister Antonius de Varasio, magister a muro, filius quondam Rufini, dictus de Burgo ». ([81]) Nemmeno questa menzione (seguita da tre nomi di *magistri a lignamine*) sembra poter essere casuale e ci fornisce anche altri elementi preziosi sulla paternità e ancor più sulla qualifica di maestro muratore, forse più appropriata, ma non necessariamente in contrasto con quella di *inzignerius seu architectus*, con cui risulta rubricato poi nell'elenco dei soci. ([82])

Abbiamo parlato di ipotesi, perché nessun documento ci è noto, che precisi esplicitamente, attraverso pagamenti o altre menzioni, il ruolo di Antonio de Varasio, detto « de Burgo ». Ma gli indizi ci sembrano seri, anzi è possibile andare più in là, osservando che in un documento che ci apprestiamo ad esaminare, del 1484, il contratto di fornitura delle terrecotte dei chiostri con il cremonese Rinaldo de Stauris viene steso in presenza di tre maestri, di cui uno, Giovanni de Piscina o de Pessina, risulta attivo, tra il 1461 e il 1477, come architetto del Monastero della Pusterla e poi al servizio del Comune di Pavia; un caso veramente parallelo di un « magister a muro » che, al caso, si qualifica come



[31] *Analisi modulare, basata su quadrati di 16 braccia di lato, convenzionalmente considerati di eguale valore, degli Ospedali di Firenze (Santa Maria Nuova), di Pavia (San Matteo) e di Milano (Ca' Granda). È noto che il Filarete raddoppiò la crociera (una per gli uomini e una per le donne) in un grandioso assetto rettangolare tripartito; anche a Firenze una seconda crociera fu tardivamente aggiunta per le donne; a Pavia pare che sin dall'inizio l'infermeria femminile fosse concepita come un padiglione a sé stante, l'attuale « Aula del Quattrocento » dell'Università.*

architetto. ([83]) Ebbene, si può dedurre che nel 1484 Antonio da Borgo fosse defunto, o comunque dimesso dalla sua attività presso l'Ospedale, e sostituito forse da Giovanni da Piscina e da altri.

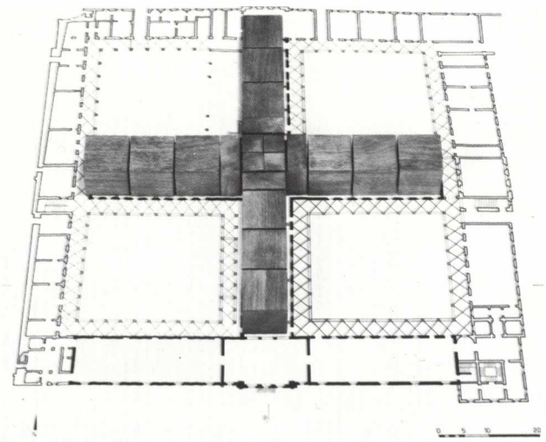
Naturalmente queste ipotesi vanno integrate da una parte prendendo atto di una non scarsa schiera di costruttori locali, ai quali andrebbe restituito il ruolo dovuto (e sono ancora, ad esempio, Martino Fugazza, attivo nel cantiere del Monastero di San Salvatore, o Giacomo e Agostino di Candia, restauratori abilissimi delle volte di San Pietro in Ciel d'Oro e di San Michele Maggiore); ([84]) dall'altra prendendo in considerazione l'intervento di maestri impegnati nei cantieri ducali.

Qui si ripropone il problema della parte da dare al sagace signore, che seppe così bene affidare la sua memoria storica, oltre che ad astuzie militari e sottili virtù diplomatiche, alla sua attivita di mecenate.

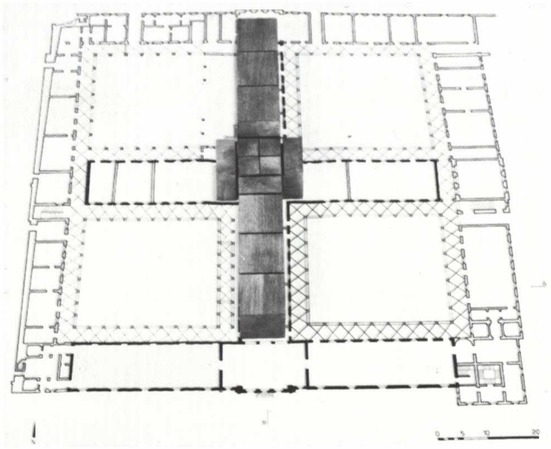
Il chiostro sud-est, per quanto manomesso, con la superstite loggetta superiore, sembra stimolare questo quesito, recando nei capitelli interni dell'ordine inferiore, insieme con forme fogliacee semplici, motivi di melo cotogno, senza dubbio allusivi alle insegne araldiche famigliari dello Sforza. [41-42] L'omaggio al benefattore che rappresenta il potere può anche far pensare che, con talune aree necessarie, con le esenzioni daziarie, il signore avesse potuto fornire o suggerire un maestro particolarmente legato alla sua corte. Vale la pena di ricordare che il carteggio ducale segnala intanto il ruolo particolare attribuito a Giovanni e a Guiniforte Solari architetti « in primis » della Certosa; Guiniforte, non va dimenticato, subentrò nel 1465 al Filarete nei lavori alla Ca' Granda di Milano. Un cambio della guardia in cui si è subodorato il risultato di una pressione dell'elemento locale, che anche meglio si giustificherebbe se Guiniforte avesse avuto parte nell'analoga impresa di Pavia. ([85]) Ma siamo nell'ambito di pure supposizioni.

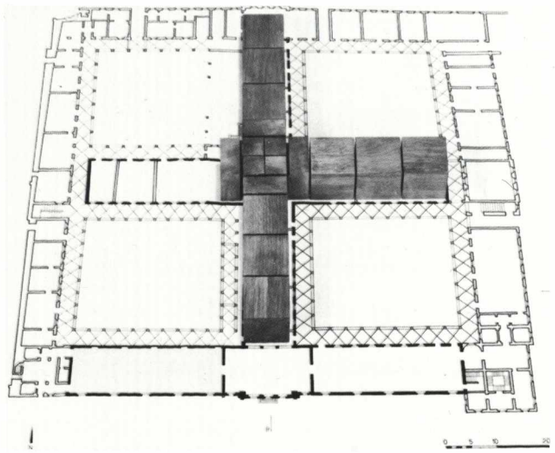
Da un punto di vista cronologico è di capitale interesse per la nostra questione la lettera ducale del 4 novembre 1450, pubblicata dal Malaguzzi-Valeri, in cui Giovanni Solari è detto *ingenierium nostrum super quibuscumque laboreriis nostris faciendis, tam in inclita hac urbe [Milano],* quam aliis in quibuscumque civitatibus, *terris, castris et locis dictioni nostre suppositis, ad precipiendum, ordinandum ac ingeniandum quecumque laboreria que per nos facere contiget.* ([86]) E' vero che altri simili decreti furono di lì a poco emessi dalla cancelleria ducale per altri architetti, ma la presenza del Solari a Pavia gode di particolari probabilità. E' da chiedersi se altra missiva ducale del 1455, che in volgare ripete lo stesso concetto per un *maestro Iohanne da Pavia,* si riferisca ancora a Giovanni Solari o, come opinava il Maiocchi, al già citato Giovanni da Piscina. ([87])

La flessibilità dei Solari in una pur ricca e importante serie di architetture legate al loro nome renderebbe piuttosto problematico riconoscerli in prima persona nell'Ospedale pavese, almeno finché non ci sia un documento che precisi un apporto men che occasionale. Certo la loro presenza e i loro orientamenti, oggi così largamente lumeggiati da penetranti apporti critici, sono di primario



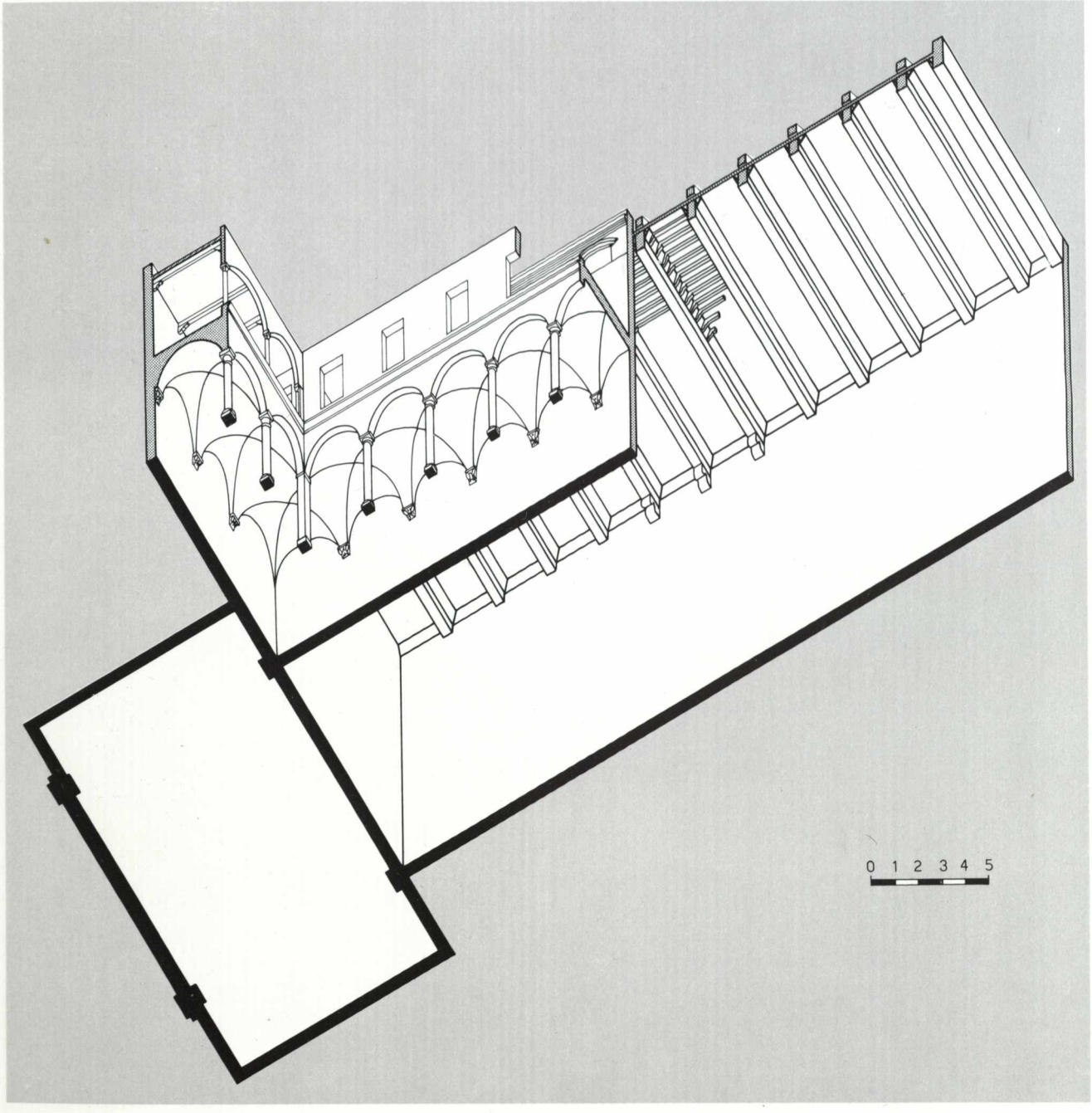
[32, a, b, c] *Plastico con analisi del modulo di 16 braccia di lato, applicato stereometricamente nell'Ospedale di Pavia. Come nella figura precedente, la replica in numero pari anziché dispari del modulo implica, a differenza degli esempi di Firenze e di Milano, una compenetrazione delle unità modulari all'incrocio dei bracci. Si illustrano inoltre le principali fasi costruttive.*

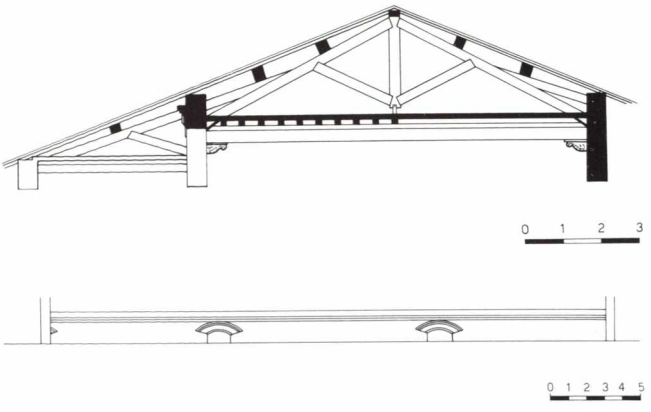




[33] *Assonometria ricostruttiva del braccio sud della crociera. Il vano rettangolare antistante («Aula Forlanini») rispecchia l'ambito dell'antico porticato di accesso. La sezione ricompone l'unità del grande spazio del braccio con la compagine del soffitto, con le tracce di una finestra sul lato est del braccio, e infine con l'angolo attinente del «cortile sforzesco».*

interesse per capire le qualità singolari dell'Ospedale di San Matteo. L'impostazione della crociera sfugge, per la sua novità tipologica e morfologica, a facili confronti. Quanto si può ricuperare dell'immagine dei chiostri, anche per la loro almeno in parte « testudinata » (o voltata) struttura, meglio vi si presta per il citato cosiddetto « cortile sforzesco ». Qui il rimaneggiamento settecentesco ha aggiunto o riempito volumi aperti, articolando o rimodellando con modanature, cornici e balaustri, ma indubbiamente la più grave alterazione è l'integrale sostituzione di tutto il colonnato inferiore con un ordine « dorico » in granito. Per fortuna la loggetta (soffittata o « solariata », e non voltata) del lato sud, superstite miracolosa di tante battaglie, può suggerire un'ideale ricomposizione che le ricolleghi i superstiti ca-





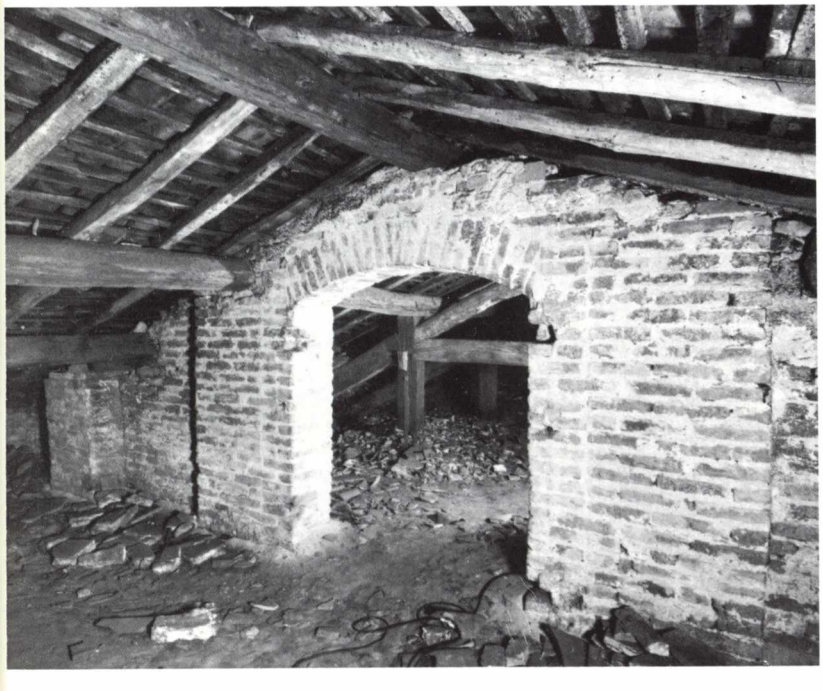
[35] *Sezione della copertura del braccio sud, illustrata alla figura precedente (e corrispondente al soffitto della successiva fig.* [51] *e rilievo delle tracce di finestre originali, ora occultate nei sottotetti dei vani addossati.*

[34] *Capriate della copertura del braccio sud della crociera.*

pitelli a mensola del porticato inferiore, molti a foglia espansa o a « crochet », molti col turgido melo cotogno, e le cornici in cotto della partitura frontale, con i profondi oculi tra arco e arco; è chiaro che l'ordine inferiore doveva essere, come quello superiore, di colonne più brevi e sottili, montate su una zoccolatura, simili alle superiori, che hanno capitelli pure a « crochet » o a bulbo, o anche basi fogliate, di tipo nettamente gotichegiante. Un preciso documento del 1773 dà almeno la misura della zoccolatura di base, sicché sarebbe possibile tentare una sommaria ricomposizione grafica. ([88]) [28, 35, 38, 39] I profili ribassati degli archi superiori, le semicolonne terminali, tutte laterizie con il capitello di tipo cubico, appartenente al repertorio « prerinascimentale », concordano con le volte a vela alquanto ribassate del porticato sottostante e con i relativi capitelli a mensola; ma non invece con la superstite decorazione in cotto, di un gusto mutato, nel profilo tendenzialmente a pieno centro degli archi, nell'alternanza con gli oculi, e anche nella tematica, per la verità alquanto mista, con cornici a risalti, fogliette e perlinature, con conchiglie, festoni e tralci, torciglioni. Questo apparato continua sia pure lacunosamente su quattro lati del cortile e rappresenta una fase di rivestimento decorativo che tutto in-

[36] *Culmine della testata del braccio est, unico superstite dell'intera crociera.*

[37] *Resto di finestra del braccio sud della crociera; si vede anche la semplice cornice laterizia che concludeva il muro.*



duce a ritenere seguito a qualche tempo di distanza dalla costruzione vera e propria. ([89]) [38, 39, 47]

I documenti già resi noti circa le forniture del noto *magister a stampis*, o formatore in terracotta, Rinaldo de Stauris di Cremona, a partire dal 1484 e sino alla consegna del 1491 (con una nomenclatura che non possiamo del tutto afferrare, ma che bene risponde in taluni conteggi all'assemblaggio superstite), confermano il criterio additivo che governò questa operazione. ([90]) Giovanni da Piscina e gli altri due maestri che presenziavano al contratto come « agentes » (si direbbe oggi rappresentanti dell'ente e, in concreto, direttori dei lavori) avevano sott'occhio un disegno loro sottoposto dal De Stauris, il quale evidentemente non seguiva, in questo caso, un progetto altrui ma, al contrario, pescava nel suo repertorio una certa combinazione di elementi decorativi, adattabili a una determinata struttura. Questa interpretazione sembra convenire egregiamente ai tempi che abbiamo accertato per la sequenza dei fabbricati e dà ragione anche delle disparità con quelli e anche, entro una certa misura, dell'eterogeneità interna ai fregi stessi, giacché non vi è ragione per non intendere che anche il fregio esterno al chiostro, e in realtà sotto la cornice della Chiesa di San Matteo, [43] faccia parte della stessa fornitura, ad onta della sua trina ad archetti, decisamente piuttosto arcaizzante rispetto al repertorio più pronunciatamente « a l'antica » del chiostro (come avrebbero detto nelle carte del tempo, che era in realtà un po' come dire « secondo il moderno gusto rinascimentale ». ([91]) La distanza, non si direbbe l'estraneità, di questo intervento, rispetto al nucleo strutturale, non emerge solo dal confronto con le parti in pietra superstiti, col muro spoglio degli archi nella loggetta superiore, ma anche più appropriatamente con le semplici incor-

[38 *(alla pagina precedente)*, 39] *« Cortile sforzesco » dell'Università, anticamente « cortile grande delli Preti e della Famiglia » dell'Ospedale, angolo sud-ovest. La loggetta superiore mantiene le forme originarie; le colonne dell'ordine inferiore sono sostituzione settecentesca di un sistema di colonne più piccole, montate su un muretto, come sull'ordine superiore. Cfr. la sezione generale* [29].

[40] *« Cortile sforzesco », lato nord; colonnato e piano superiore appartengono alla rielaborazione settecentesca; gli archi, le terrecotte, le volte, con i relativi capitelli a mensola, appartengono alla fabbrica quattrocentesca dell'Ospedale.*

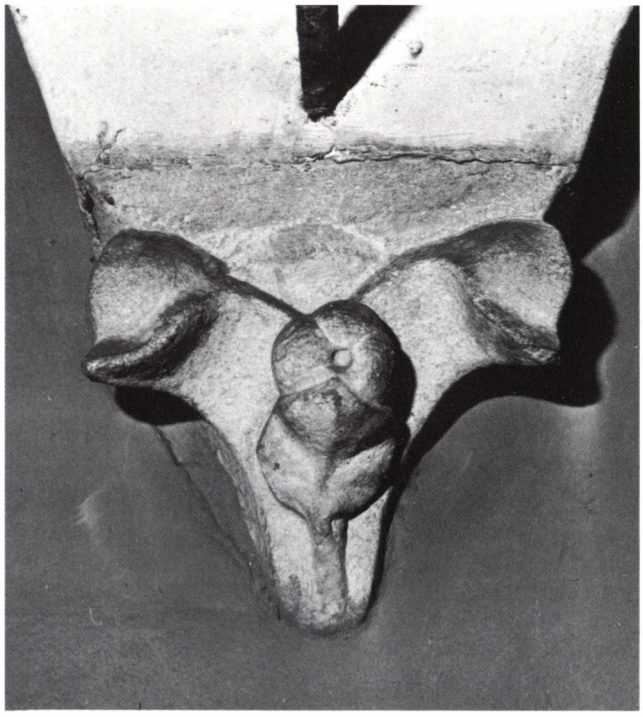
niciature delle finestre della chiesa, del padiglione femminile (« Aula del '400 ») e della stessa « infirmaria longa ». [19, 37]

Il carattere misto del repertorio delle terrecotte viene confermato dal ritrovamento inaspettato di una porzione di cornice nel sottotetto dell'infermeria femminile. Il nucleo centrale è costituito da un fregio con formelle quadrate dal motivo romboidale riempito da un fiore. I triangoli formati dall'accostamento delle formelle sono riempiti da un sottile intaglio trilobato che funge quasi da legame tra formella e formella. Per il resto la cornice si completa con dentelli e gole lisce, sia sopra sia sotto il fregio centrale. [44] Volendo procedere ad una classificazione tipologica approssimativa, potremmo dire di trovarci di fronte ad una soluzione « intermedia » tra la tematica goticheggiante della Chiesa di San Matteo e quella classicheggiante del cortile « sforzesco ». [43, 47] Più problematica è piuttosto l'interpretazione della pertinenza del fregio, giacché potrebbe essere teoricamente un relitto del *frixum magnum* che, secondo i documenti, doveva correre sotto il tetto esterno del chiostrino (ma non si dice quale). Per accettare questa versione bisognerebbe ammettere che il fregio, appena eseguito ad altezza compatibile solo con un piano di loggiato superiore verso l'interno, fosse prontamente occultato dall'elevazione dell'infermeria femminile. Ma la vicinanza del frammento ritrovato al vertice sud-ovest dell'« infirmaria longa » può far anche sospettare che si tratti del fregio della facciata dell'infermeria stessa, s'intende in una porzione di contrafforte laterale. La facciata può essere in realtà ricostruita solo con elementi indiretti, anche se riteniamo di poterla identificare nell'affresco di San Teodoro [4] come affine ad una facciata chiesastica, con un rosone e due finestre allungate, lo schema documentato iconograficamente per Santa Maria Nuova a Firenze. La stampa del 1600 è troppo ellittica per quanto riguarda la testata meridionale della crociera, ma disegna due grossi contrafforti laterali sul rovescio di quella settentrionale. [22] Solo la testata est conserva nei sottotetti il culmine con un'apertura grezza ad arco ribassato, simile alle finestre originarie dei bracci, entro cui si sarebbe potuto adattare « a posteriori » un oculo ornato. [36]

Certamente rispetto alle altre imprese che il De Stauris si era assunto — come quelle milanesi o della Certosa, o anche cremonesi — la decorazione in terracotta dell'Ospedale di San Matteo appare non solo eterogenea, ma povera, e si direbbe ulteriormente indicativa della notevole incidenza che nelle forniture del maestro cremonese aveva l'apporto di progettisti e plasticatori di alta qualità, come accade di notare in particolare alla Certosa. ([93]) Il quesito se l'adozione di schemi strutturali di provenienza toscana possa o no avere stimolato imprestiti « rinascimentali » pare, alla luce di queste osservazioni, di doversi quanto meno limitare e non solo perché il modello toscano dell'Ospedale di Santa Maria Nuova veniva visto nelle sue forme nettamente ancora trecentesche dalle « missioni lombarde » che sappiamo, ma per la semplice ragione che le condizioni tecniche del cantiere e tutta una cultura architettonica vivissima in Lombardia perpetuava un suo peculiare rapporto tra struttura e complemento ornamentale. Né ci pare che questa limitazione possa pesare negativamente se, consentendoci di chiarire processi e modi di esecuzione, ci

[41, 42] *Capitelli a mensola nel chiostro sud-est dell'Ospedale col melo cotogno, insegna araldica di Francesco Sforza.*

[43] *Cornicione con fregi in terracotta dell'antica Chiesa di San Matteo, verso la piazza Leonardo da Vinci.*



apre anche un meno distratto apprezzamento del nucleo autenticamente architettonico della crociera.

Una controprova di eccezionale valore storico ci è fornita dal confronto con la costruzione di pochissimo posteriore e anzi praticamente parallela dell'Ospedale Grande di Mantova dove, nonostante non sia, neppure in quel caso, tutta chiara la progressione dei lavori, proprio i ritmi delle logge più antiche hanno consentito una persuasiva assegnazione a Luca Fancelli. ([94]) Là infatti non solo si afferma una variante planimetrica che rivela un maestro di autonoma inventiva, ma anche un repertorio modulare che si spiega da solo con un profondo legame formativo con l'ambiente toscano quale neppure il Filarete poteva o voleva vantare. ([95])

Non dunque solo l'Ospedale di Santa Maria Nuova attirava l'attenzione di Luca Fancelli, col suo impianto cruciforme, ma anche il portico e i cortili che per un altro Ospedale, quello degli Innocenti, aveva realizzato il Brunelleschi. Di questo patrimonio formale, rappresentato poi in Lombardia anche di persona da Michelozzo, i maestri della documentata missione pavese non avevano, evidentemente, saputo approfittare.

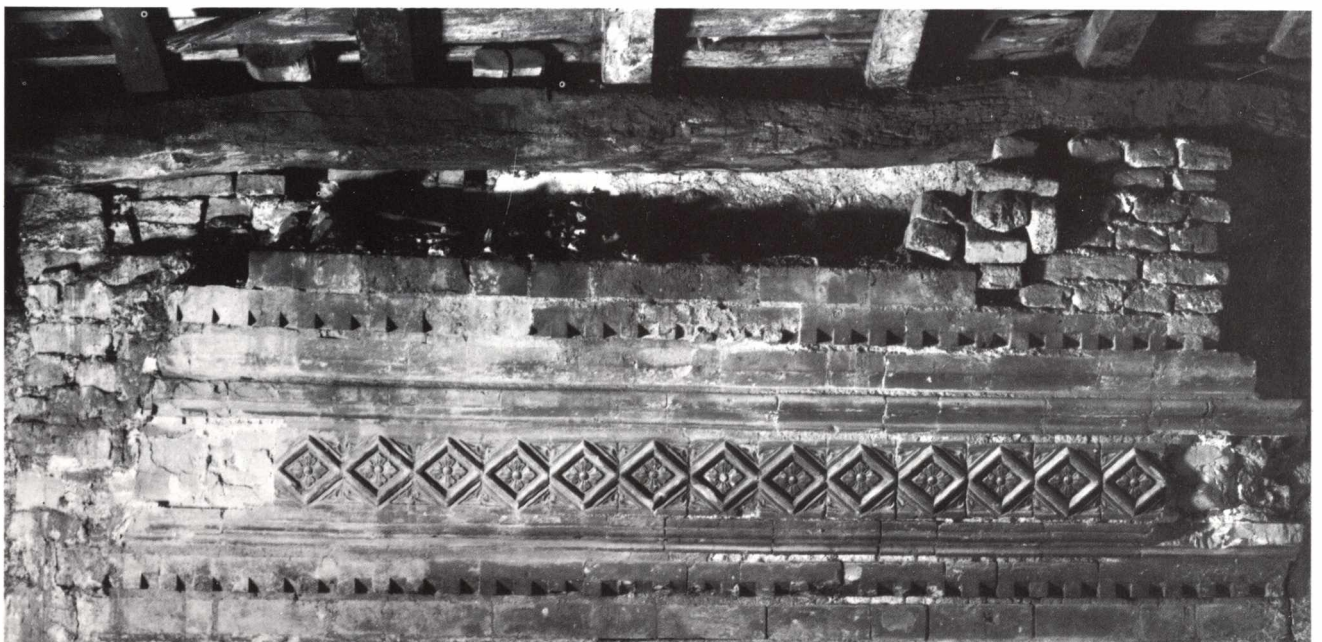
* * *

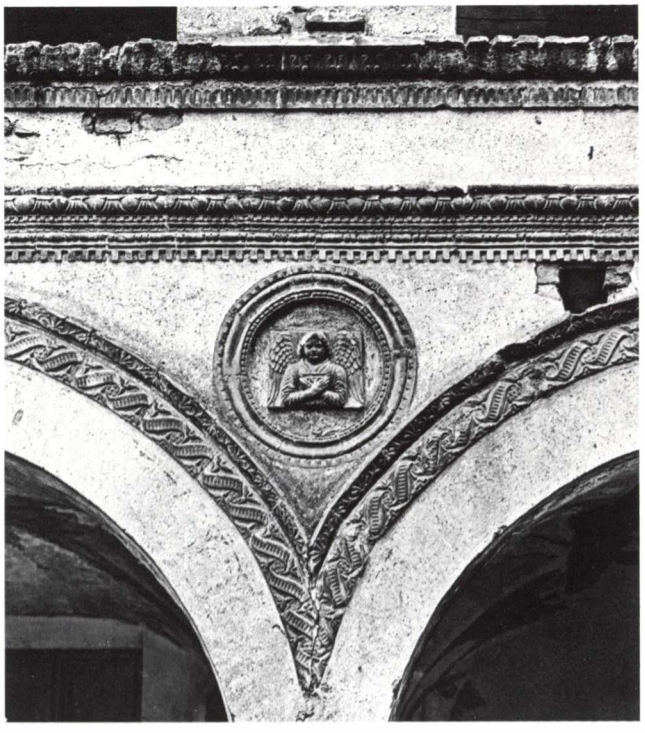
8. Nella fornitura del De Stauris figuravano anche angeli in terracotta, che pare dovessero stare tra gli archi del cortile sforzesco negli oculi, per la verità assai profondi e pervenuti vuoti. Un esemplare superstite sembra conservato in una privata raccolta, oltre a uno assai guasto, ora nel Gabinetto di archeologia, e corrisponde a una forma nota anche nel chiostrino di Santa Maria di Canepanova. ([96]) Il busto è di forme morbide, dal viso paffuto, con le ali descritte da piatti grafismi e parrebbe estraneo, al pari dei più generici motivi decorativi, alla ispirazione di maestri come l'Amadeo e i Mantegazza. [45, 46] Ne abbiamo la controprova nei tipi simili, ma tuttavia divergenti, che ricorrono in gran numero nel chiostro grande della Certosa, ove sono messi in opera anni prima, forse tra il 1465 e il 1470. Ma l'elemento iconografico interessa per il richiamo ai motivi del soffitto interno, ai quali conviene brevemente ritornare. [55-90]

Sulle schiere angeliche del soffitto pavese, non si può andare molto oltre a quanto fu detto in occasione del restauro di quelle del braccio meridionale, verosimilmente tra le prime eseguite, se si tiene conto dell'itinerario dei lavori. ([97]) In connessione con questi, non sarei alieno

[44] *Cornice conservata nel sottotetto dell'« Aula del Quattrocento » (infermeria femminile), forse pertinente all'antico prospetto medioevale dell'Ospedale.*

dal considerarle molto vicine, anzi anteriori almeno in parte alla data di apertura del 1456, anno nel quale compare per la prima volta nei documenti pavesi Bonifacio Bembo. Il riferimento a questo maestro, sul cui curriculum gravano non poche incertezze, è stato già correttamente contenuto entro i limiti di un inevitabile influsso, per le finissime tempere del soffitto ove ondulanti residui tardogotici al pittore cremonese possono richiamare, senza tuttavia chiamarlo in causa in prima persona. ([98]) [63, 71] Tentativi di distinguere varie mani sono indubbiamente possibili, ma sempre un po' prematuri finché non sia completato il restauro di tutte le tavolette rimaste, e sempre un po' oziosi, data la programmatica volontà di ripetere e in così gran numero (solo le tavolette del braccio meridionale sono in tutto 560) sempre il medesimo motivo. Per contro, se si considerano altri esempi di tavolette da soffitto, non può non colpire il tenore delle varianti pur artificiosamente conseguite con impercettibili diversificazioni di colore o di dettaglio, ma più ancora la sottigliezza del disegno e del modellato. Qui dovevano essere all'opera talune botteghe locali, per la verità note più dai documenti raccolti dal Maiocchi, che non da opere bene identificate. Né qui, dalla stereotipia degli angeli dell'« infirmaria longa », pare opportuno partire per una simile ricognizione. Si può al più ricordare che il 10 settembre 1454 figuravano come testimoni di una donazione, proprio nell'edificio dell'Ospedale, tre pittori in gruppo, i fratelli Leonardo e Antonio Vidolenghi, e Andrea *dicto Bono de comittibus de Calvixano*. ([99]) Fu una coincidenza, oppure i pittori erano al lavoro sul posto? Non certo per le tavolette in sé, che dovevano essere comodamente preparate a bottega. Al quesito non si può rispondere finché non si trovino documenti di pagamento. Dei tre pittori solo Leonardo Vidolenghi è conosciuto, ma per opere più tarde e di altro tenore. Molto più ci dicono i documenti sui suoi affari e in generale sulla sua biografia. ([100]) E' certo un personaggio che si inserisce bene nel clima di fervore religioso in cui nacque l'Ospedale; fu egli stesso il priore di una potente confraternita di disciplini, denominata di San Guiniforto. ([101]) Un altro noto pittore, Giovanni da Vaprio, terziario francescano, figura il 7 luglio dell'anno seguente come teste in un testamento pure steso dentro le mura dell'Ospedale. ([102]) Meglio ci illuminano queste presenze sul ruolo sociale dei pittori nella Pavia del



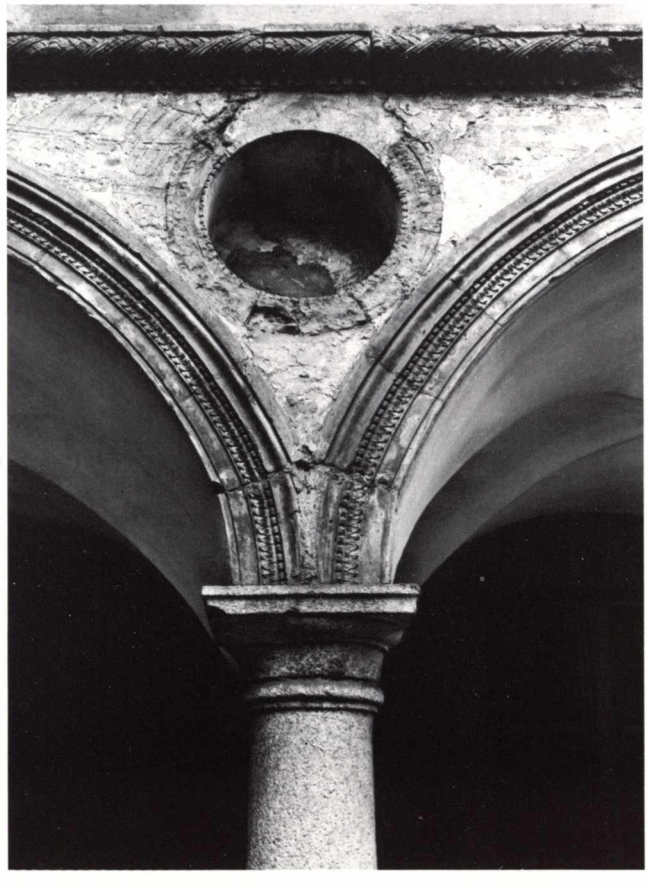


[45] *Chiostrino di Santa Maria di Canepanova (ora convento Francescano): particolare.*

[46] *« Cortile sforzesco » dell'Università, particolare. Il tondo doveva anticamente completarsi con un busto d'angelo come quello della fig. precedente.*

tempo. La decorazione del soffitto a tavolette risponde bene all'ingente eredità — solo marginalmente e lentamente penetrata nel suo complesso dall'arrivo di maestri come Bonifacio Bembo e Vincenzo Foppa — della pittura devozionale, quale è sopravvissuta negli *ex voto* affrescati nelle chiese, nelle decorazioni di cappelle e di interni di chiese, come il San Salvatore. Le schiere angeliche sembrano numericamente estratte da una gerarchia celeste i cui presupposti iconografici, alimentati da ripetuti contatti con la tradizione bizantina, avevano già ispirato il veneziano Guariento. Ma qui sono persi gli ori e i contrassegni salvo che per l'aureola; le acconciature e gli attributi della veste canonica sono ispirati a un concetto che non è di ineffabilità convenzionale, ma piuttosto di un convenzionale costume « cortese »: serti di fiori, dove occorre busti accollati con pieghe a canna. L'eccezione di un busto giovanile non aureolato fa pensare a una dimenticanza giunta inosservata fino al montaggio o alla traccia di qualche estemporanea intenzione celebrativa o ritrattistica. L'invocazione IHS (Jesus) ribadisce il concetto della salute eterna, che va impetrata con le buone opere al di là della cura prestata al malato: è la sigla che sta in epigrafe (secondo un costume diffuso) a una lettera che il beato Domenico da Catalogna scrive da Bologna nel 1451, già lontano dalla sua fondazione, confortato dalla notizia *del meraviglioso successo del Hospitale nostro, quanto ad hedificio, e privilegi, e limosine,* ma dove il congedo richiama a *quella felice e beata patria ove non bisogna hospitale.* ([103]) Come bene avrà presente, l'abbiamo visto, Cesare Cesariano, quando di quella *diligentissima œconomia* parla, per cui *li poveri infirmi... sono substentati e administrati usque ad ultimum ægritudinis vel vitæ suæ*: sostentati e accuditi sino alla fine della malattia o della vita.

In attesa che il ricupero delle tavolette ci restituisca almeno in parte l'identità delle schiere angeliche dell'ospedale, l'esplorazione che ha accompagnato la rinnovata documentazione fotografica che qui si presenta fa forse intravedere, meglio che per il passato, la distinzione di mani diverse, e anche più spiccatamente come diverga la cultura toscaneggiante dei maestri che compongono visi, profili e chiome in tenero e riposato equilibrio, da quella che si rifà a sedimenti più domesticamente lombardi e probabilmente pavesi. Le capigliature più mosse e vaporose, i profili più nervosi, con palpebre abbassate su occhi sottili non possono per la verità suggerire richiami alle irruenze di un Michelino o di un Belbello, ma potrebbero ricordare modi vicini a Leonardo da Besozzo, o alla sua generazione. [63] In questo senso non è certo casuale che il tipo dei busti sia netta-



[47] *« Cortile sforzesco », particolare del lato sud, con le terrecotte fornite da Rinaldo de Stauris.*

mente diverso da quello in terracotta, impiegato più tardi nel cortile sforzesco; semmai qualche consanguineo turgore mostrano i nostri angeli a quelli scolpiti e datati 1449 del coro del Carmine. Il colore presenta anche notevoli varianti individuabili tra incarnati rossastri e più pallide e tenui dosature, sempre però con trapassi delicati di tinte, di una tempera quasi impalpabile, stesa sul legno con un fondo di magra preparazione, attraverso la quale affiora la venatura. L'ancoraggio alla poco nota e scarsamente rappresentata produzione pittorica locale si avverte d'altra parte dal confronto con altre testimonianze delle tavolette da soffitto, ad esempio quelle attribuite a Bonifacio Bembo, ora al Museo civico di Cremona, che pare negativo. Spunti di approfondimento dovranno piuttosto venire da confronti con i più antichi ex voto della Chiesa del Carmine, di cui si va sempre più affermando, nonostante la lacunosa conservazione, l'interessante relazione con la miniatura pavese della metà del secolo. ([104])

I contenuti programmatici della costruzione dell'Ospedale furono riassunti in un'epigrafe dedicatoria che accompagna una scultura che, per il suo livello e del resto per la sua paternità, pareggia le migliori opere di plastica che venivano a rivestire la vicina Certosa: [94]

HOC PIETATIS OPVS CONFERT HAEC REGIA QVONDAM
VRBS PIA CLARA VIRIS PAVPERIS ALMA DOMVS
ACCIPIT HIC EGER MEDICO CVRANTE SALVTEM
VIVIT INOPS TVTVS HIC VIGET VNA FIDES ([105])

Scultura ed epigrafe sono ora sul posto sostituite da copie mentre gli originali furono provvidamente protetti in una sala dei Musei civici del Castello Visconteo. ([106]) L'ubicazione originaria così come la tipologia dell'incorniciatura in cotto che inquadra le tre figure della Pietà — il Cristo morto, sorretto sul sepolcro da Maria e da San Giovanni — possono già dare indicazioni per la cronologia, giacché è ben probabile che l'edicola fosse montata ad una data vicina alla conclusione della stessa infermeria femminile, mentre la struttura in terracotta potrebbe benissimo rientrare nelle forniture di Rinaldo de Stauris. Una data verso o intorno al 1490 potrebbe essere ragionevole da questo punto di vista, ma, stando allo stile della scultura, non sarebbe da escludere qualche anticipazione, tenuto conto della relativa facilità con cui l'edicola poteva essere smontata e rimontata. ([107])

Se l'iscrizione tace l'anno di esecuzione né ci dice l'autore, è di per sé significativa, nei suoi bei caratteri capitali, per il suo contenuto celebrativo, dove non manca il ricordo del passato regio della città *(regia quondam urbs)*, quasi a paragone non indegno di un presente in cui la comunità dei cittadini è capace di grandi imprese pubbliche.

La scultura passa sotto l'attribuzione prevalente ad Antonio Mantegazza, sempre con un punto interrogativo per la nota difficoltà di distinguere pacificamente l'opera di questo maestro da quella del fratello Cristoforo. Certo è tra i pezzi più significativi di un tema caro alla bottega che tanto servì il cantiere della Certosa. Dentro all'edicola in cotto il gruppo marmoreo compone i suoi grafismi e i suoi efficaci accostamenti fisionomici in rara stringatezza, assottigliando e moltiplicando le pieghe solo in zone limitate, lasciando al torso tutta la sua dilatata espansione e concentrando il pathos nel modellato sofisticatissimo delle mani. Sembra che il maestro, uso a un contesto decorativo ben altrimenti ricco e pretenzioso, come quello del monastero certosino, sia stato qui consapevole del ruolo emblematico delle sue figure (Ospedale della Pietà fu il vero primo nome della fondazione), quasi istintivamente mettendole in consonanza con la disadorna e severa ispirazione del nucleo architettonico originario.

[48] *Chiostro nord-ovest dell'Ospedale (antico « cortile grande delle Monache »), veduta sul lato ovest del braccio nord.*

* * *

9. Mentre la fabbrica dell'Ospedale giunge, sulle soglie dell'ultimo decennio del '400, alla maturazione della prima fase costruttiva, nella residenza signorile a Pavia si riflettono le vicende del ducato con i suoi travagliatissimi addentellati alla storia italiana ed europea e con le tormentate questioni interne politiche e dinastiche.

Sui cantieri pavesi e del contado domina, per continuità e vastità di articolazione, quello della Certosa, ove le funzioni di mausoleo ducale (consacrate dal

[49] *Chiostro sud-ovest dell'Ospedale (antico « giardino delle Monache »), con veduta del braccio della crociera, ampiamente restaurato.*

solenne trasporto delle spoglie di Gian Galeazzo Visconti da San Pietro in Ciel d'Oro, attraversando il Parco, 1° marzo 1474) si alleano con l'autonoma vitalità del centro monastico nel mantenere un livello produttivo eccezionale, con risvolti di attivismo decorativo che sembrano proporre una pura e semplice estensione del mecenatismo signorile nel campo dell'architettura sacra. Più che mai attuale appare il sogno di Gian Galeazzo Visconti di identificare nel monastero certosino il « pendant » del Castello, in un unico disegno di affermazione rappresentativa del potere. Il fatto è che il Castello ottiene per un certo tempo cure dimensionate alla sua qualità architettonica, per il fatto che accoglie l'erede di Galeazzo Maria Sforza, Gian Galeazzo, destinato ad essere esautorato da Ludovico il Moro. Viene da credere che le cacce nel Parco e il possesso della grande dimora concorressero, almeno per un certo tempo, a dare l'illusione a Gian Galeazzo e alla infelice consorte Isabella d'Aragona di quella sovranità che spazi privilegiati, percorsi irrealmente artificiosi e raffinate immagini erano chiamati a tradurre in potenti suggestioni.

Ma se è estremamente disagevole isolare fatti e aspetti della residenza signorile degli ultimi decenni, altra cosa è vedere come il contesto dei cantieri urbani, con la sua secolare tradizione e con l'indubbia perizia dei suoi costruttori, reagisse alla comparsa di maestri di ben altra provenienza e levatura.

L'evento nuovo è rappresentato dalla fondazione del nuovo Duomo, ed è significativo che ancora da gruppi locali sia partita l'iniziativa sulla quale si innesta ben presto l'intervento signorile, questa volta propiziato dalla circostanza che vescovo di Pavia è divenuto nel 1476 Ascanio Sforza, fratello di Ludovico il Moro. ([108]) La prima pietra della nuova cattedrale posta il 29 giugno del 1488, esattamente nel quarantesimo anniversario dell'analogo rito che diede avvio all'Ospedale di San Mat-

teo, reca i nomi del vescovo-cardinale Ascanio, del duca Gian Galeazzo e di Ludovico il Moro, reggente del ducato. E' stato detto bene che ... « questo non è soltanto un formale atto di omaggio alla potente famiglia ducale da parte della cittadinanza pavese, che rinuncia ad apparire come fondatrice sull'atto ufficiale della fondazione, ma segna anche un netto prevalere della committenza del cardinale Ascanio che si esprime nel momentaneo sopravvento dell'architetto di corte, il Bramante, sugli architetti fiduciari della fabbrica, il Rocchi e soprattutto l'Amadeo ». ([109]) Ecco dunque che si rinnova a quarant'anni di distanza l'appropriazione dell'iniziativa da parte del principe o della sua famiglia, ma questa volta si esprime anche nella missione di una personalità artistica di prim'ordine, quella dell'urbinate Donato Bramante. La vicenda è indice di un clima culturale profondamente mutato.

Per l'Ospedale la scelta del modello fiorentino era nota già ai promotori locali, costituendo un punto di riferimento per una progettazione, che tuttavia non solo i documenti, ma gli stessi reperti architettonici permettono di assodare mantenuta nell'ambito cittadino. A Milano si era imposta poco dopo, è vero, la personalità di un maestro toscano quale il Filarete, ma sappiamo anche con quali premesse e condizionamenti, anche al di là della sua ben nota acclimatazione nell'ambiente lombardo.

E' stato invece lucidamente chiarito come nel caso del Duomo di Pavia l'intervento di Bramante sia subito entrato in conflitto con una committenza locale rappresentata dai fabbriceri, verisimilmente capitanati dal nobile Cristoforo Bottigella, che identificava in Giovanni Antonio Amadeo, affiancato da Cristoforo Rocchi — ingegnere e maestro carpentiere (*magister a lignamine,* esecutore in effetti di un primo modello ligneo) — l'autore del primo progetto. L'Amadeo aveva raccolto sino a quel momento titoli innumerevoli per essere considerato eminente architetto oltre che scultore, e non a caso risulta attivo in imprese di dimore private per la nobiltà — come si illustra a suo luogo in questo stesso volume — oltre che per vari cantieri monastici, compresa la Certosa.

Si tratta probabilmente di lui quando si citano i disegni eseguiti *a perito architectore* nella lettera che i pavesi fanno pervenire al cardinale Ascanio Sforza a Roma nel 1487. ([110]) L'ambizioso richiamo qui fatto a un modello ispiratore abbastanza remoto, la Santa Sofia di Costantinopoli (insieme con quello generico e quasi protocollare ad antichi edifici di Roma), non può essere messo sullo stesso piano dell'esemplarità concretamente attribuita all'Ospedale fiorentino per quello pavese. E' semplicemente l'espressione di una preferenza per un impianto centrale coperto da una cupola, quale poteva essere compatibile con la tenacissima tradizione dei tiburi lombardi, in ogni caso consolidata nella tendenza, estremizzatasi in età gotica, a scindere le funzioni e i profili interni da quelli esterni. Nel verbale della fabbriceria del 22 agosto 1488 è possibile cogliere non solo il contrasto tra Cristoforo Bottigella e la fabbriceria da una parte, e il vescovo-cardinale in quanto committente di Bramante dall'altra, ma anche avere un'idea dell'intero complesso congegno del cantiere, giacché, assenti anche i due maggiori competitori, l'Amadeo e il Bramante stesso, il cantiere è rappresentato da quella che poteva essere considerata la direzione dei lavori: Cristoforo Rocchi, qualificato al pari di loro *inzignerius seu architectus*, ma poi anche i capimastri — due dei quali ci sono anche altrimenti noti — Bartolomeo de Castronovo, Giacomo da Candia e Martino Fugazza. Il Bottigella sottolinea energicamente la necessità di una verifica tra fondamenta eseguite e il progetto per il tramite di un modello, che Cristoforo Rocchi esitava a fornire nell'apparente incertezza dei disegni a cui attenersi. ([111]) Non si tratta qui di approfondire la questione, per quanto riguarda il Duomo medesimo, il che è stato già persuasivamente fatto identificando nella cripta il momento di più aderente fedeltà al progetto dell'Urbinate, poi largamente travisato nella prosecuzione dell'alzato, quanto piuttosto di ricuperare dal contrasto la nozione di « ... una organizzazione di cantiere per molti versi erede della tradizione tardogotica lombarda, dove il direttore dei lavori non era necessariamente l'architetto progettatore e dove, comunque, i metodi stessi della realizzazione sostituivano in gran parte una formulazione completa e analitica del progetto. Con questa tradizione i metodi di progettazione e di realizzazione edilizia rinascimentali dovevano venire a compromesso; era in particolare il nuovo tipo di progettazione dell'architetto rinascimentale che era condizionato e deformato da un sistema di realizzazione ad esso tradizionalmente opposto ». ([112])

Queste considerazioni, suscitate dalla comparsa di Bramante nel cantiere del Duomo, valgono per collocare nella giusta luce la cultura architettonica locale, fertilissima, ma di ardua interpretazione nei casi concreti, finché non soccorrano rinnovate ricerche documentarie. Giacché, una volta correttamente identificato il processo di progettazione come frutto di una organizzazione di cantiere di ascendenza ancora medievale, l'identificazione dei diversi apporti si fa insieme più complessa e sfuggente. E' quello che abbiamo visto nell'Ospedale di San Matteo, dove si intuisce che la fornitura di terrecotte ornamentali non risponde ad un disegno rigoroso, ma viene a compromesso con un'ossatura a sé stante. Non diversamente si procedeva in decine di costruzioni contemporanee, e si spiega così l'eclettica disinvoltura con cui fabbriche vecchie di un secolo, come Santa Maria del Carmine, vengono corredate di temi ornamentali « moderni », senza peraltro lederne l'unità.

Il caso limite della stessa Certosa è a tutti noto, ed è stato anche qui già ricordato, per i chiostri rimodellati su un impianto invariato, per le celle egualmente rielaborate su un sistema già acquisito in un primo folgorante e pur sempre imperioso disegno distributivo. Sarebbe un errore però scambiare limiti propri a questa specifica impostazione come un'obliterazione o addirittura un'assenza del progetto. Ed è in questa direzione che future ricerche potranno utilmente operare, nel

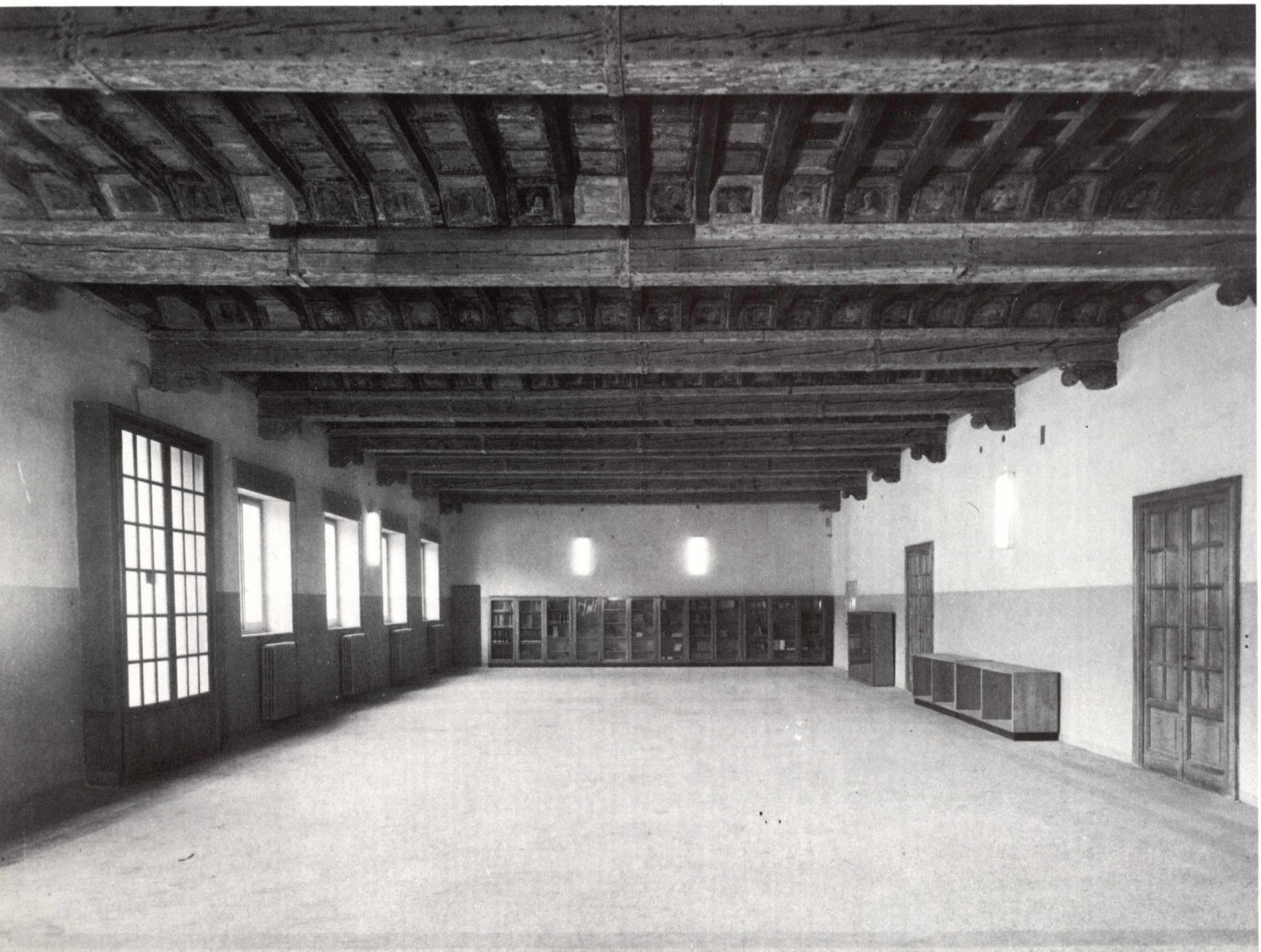
[50] *Particolare del lato ovest del chiostro illustrato alla figura precedente, dove affiora, alla base del secondo ordine, un fregio in terracotta, superstite indizio dell'assetto quattrocentesco.*

[51] *Interno del braccio sud, ora Istituto di Storia dell'arte dell'Università, durante i restauri.*

senso di accertare i termini di una inventiva architettonica della quale abbiamo infiniti, ma sempre malnoti indizi. Che Bramante stesso fosse specialmente sensibile a questa vigorosa ispirazione è oggi una acquisizione critica scontata, che ha messo a fuoco ormai l'importanza delle sue esperienze lombarde.

Purtroppo indiretti, ma sarebbe una lacuna imperdonabile tacerli, sono gli elementi che la cultura architettonica di Pavia alla fine del XV secolo offre per una rara casistica tipologica.

Non è senza significato che Pavia corrisponda ai presupposti sociali dell'architettura, quali si esprimono ad esempio nell'opera teorica del Filarete, non solo realizzando uno dei primi ospedali dell'età moderna, a riscon-



[52] *Particolare del soffitto del braccio sud (Istituto di Storia dell'arte), dopo i restauri.*

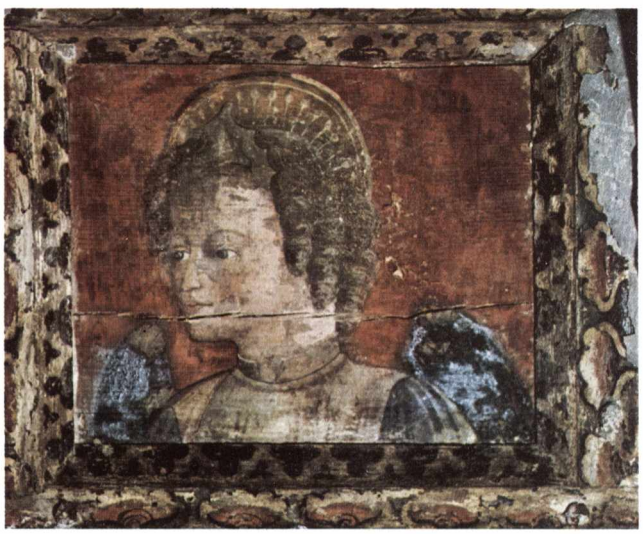
[53, 54] *Braccio est della crociera, ora in parte della Facoltà di Matematica* [53], *e in parte della Facoltà di Scienze politiche* [54].

[55-62] *Tavolette del soffitto della crociera con busti d'angelo, pertinenti al braccio nord.*

tro della residenza signorile del Castello, del suo Parco, del monastero certosino, innovato e aggiornato in molti particolari, ma anche creando strutture nuove per il funzionamento dello « Studio ».

E' vero che ben poco è possibile dire circa il nucleo centrale dell'Università, ma la moderna fusione con gli edifici dell'antico Ospedale di San Matteo aiuta, insieme con poche tracce documentarie e strutturali, a identificarne l'ubicazione e l'assetto approssimativo. [18, 21]

Gli attuali cortili, detti del Volta e dei Caduti, corrispondono a un antico impianto che oggi ritroviamo elaborato in alzato secondo forme secentesche, ancora ritoccate nel Settecento, e oltre: si tratta di porticati con colonne binate, archi e volte che chiudono i quattro lati di ciascun cortile, anche i due rispettivamente a est, sui quali prima della recente fusione con i fabbricati dell'Ospedale non si apriva alcun vano. Alla notizia che a sede universitaria furono destinate le case già di Azzone Visconti si fanno plausibilmente corrispondere, come resti di queste, cornici di grandi bifore, in tutto simili a quelle del Castello Visconteo, nel corpo intermedio tra i due cortili, sicché se ne conclude che la nuova sede universitaria sorse per adattamento di un edificio

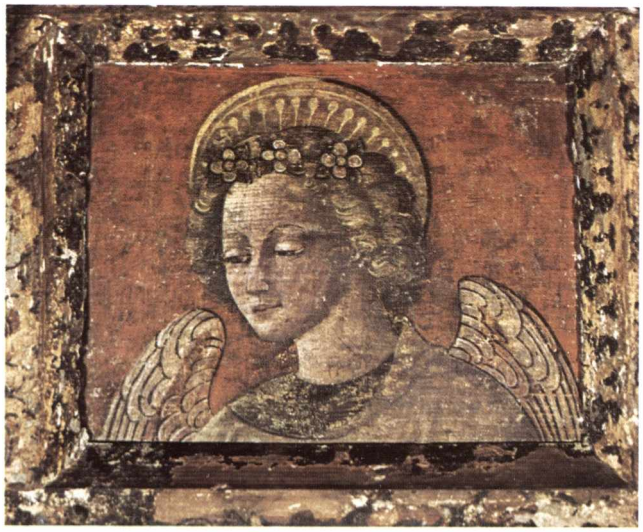


[63, 70] *Tavolette del soffitto della crociera con busti d'angelo (tranne il 63, pertinente al braccio est, sono tutti del soffitto restaurato del braccio sud, ora Istituto di Storia dell'arte).*

privato, il quale seguiva già una disposizione coordinata con la maglia viaria e in particolare con la Strada Nuova. ([113]) La rielaborazione non poteva che seguire il modello dei chiostri monastici, che a Pavia aveva una secolare tradizione di confronto con il tessuto urbanistico e che era destinato, nello stesso torno di tempo, ad una straordinaria rifioritura. Sarebbe stato Ludovico il Moro, tra il 1485 e il 1490, a destinare la dimora di Azzone a nucleo unificato della sede universitaria, che un documento del 1499 indica già sulla Strada Nuova. Ma notizie precise su una radicale nuova costruzione cadono solo tra il 1531 e il 1534: è quest'ultima data quella dell'appalto dei lavori, autorizzati dal Senato di Milano, per la costruzione dei portici inferiori e superiori dei due cortili. Nel 1552 il Senato milanese autorizza la costruzione di un teatro anatomico. La descrizione che lo storico locale Stefano Breventano scriveva vent'anni dopo aderiva certamente ancora a questa sistemazione: *due stanze grandi contigue, da una sola parete separate, ciascuna delle quali ha un ampio cortile co' portici d'attorno, con molte scuole di sotto e di sopra.* ([114])

Se si potesse accertare che le due aule maggiori erano state ricavate nell'ala centrale (o casa di Azzone), arriveremmo quasi a constatare una relativa aderenza dell'assetto edilizio attuale a quello originale, ben inteso entro un ben diverso contesto. Le due vedute prospettiche di Pavia disegnate nel 1599 e nel 1617 da Ludovico Corte, e in particolare la seconda, edita nel 1654, danno ulteriore appoggio visivo, per quanto sommario, alla fisionomia dell'antico Ateneo. [22] E' anche probabile, come è già stato osservato, che i colonnati seguissero ancora l'arcaico sistema di impostazione su zoccolature di appoggio, come era uso corrente in diversi chiostri cinquecenteschi, oltre che nei già visti esempi dell'attiguo ospedale.

Le pietre tombali di alcuni famosi professori dell'Ateneo, ora raccolte negli stessi cortili, forniscono qualche idea anche dell'arredamento interno delle aule, con le cattedre munite o no di baldacchino. Quella del giurista Francesco Corti, morto nel 1495, bene corrisponderebbe per la sua data alla prima sistemazione collegata ai provvedimenti di Ludovico il Moro. ([115]) [110] I dati di costume si lasciano bene confrontare con quella di un altro giurista, Francesco Ripa di Sannazzaro, scolpita



venticinque anni dopo. ([116]) [108] Gli elementi decorativi di contorno si possono utilmente confrontare con quelli imbastiti su un analogo soggetto per la pietra tombale di Catone Sacco intorno al 1463: ([117]) la cattedra ha qui tutti i requisiti dell'estremo gusto tardogotico completando un quadro che entra così bene in consonanza con il repertorio riscontrato nel vicino Ospedale, dove pure abbiamo colto il passaggio dalle mensole a turgide foglie accartocciate del soffitto interno, alle varianti eteroclite delle terrecotte esterne.

Naturalmente queste rappresentazioni ci forniscono solo suggerimenti, versioni intenzionalmente allusive, che integrano solo parzialmente una cauta ricostruzione tipologica. La veste dell'architettura doveva essere dimessa e « funzionale », con soffitti lignei piani, legata ai modi che nell'Ospedale avevano avuto un'affermazione meditata e impegnata in un singolare contesto. E' interessante rilevare, ad esempio, che i famosi porticati dell'Università mantennero una soffittatura lignea anche nella ulteriore rielaborazione secentesca; essa fu abbandonata solo nel più tardo aggiornamento settecentesco, nel quale poi ancora resistette la gronda lignea, sostituita da una cornice con mutuli in pietra per una ritardataria avversione neoclassica alla rusticità dei materiali tradizionali. ([118])

La rievocazione della prima fisionomia dello Studio sorto sulla Strada Nuova non sarà solo ozioso scrupolo antiquario, se la si metterà in rapporto con il fenomeno, di raggio europeo, che vede anche in altri centri universitari il rinnovamento edilizio. E' istruttivo vedere come l'Archiginnasio bolognese si presentasse circa il 1562-'63 come un solo grande cortile monumentale circondato da porticati e da vani vari, ma innestato su una lunga ala rettilinea strettamente connessa ad un porticato pubblico esterno. Le due sale maggiori (rispettivamente per i medici e i giuristi) si disponevano alle estremità di questo lungo blocco. ([119]) In entrambi i casi funzioni e destinazioni simili sembrano aderire significativamente a temi specifici del tessuto urbanistico delle due città. A Pavia era la struttura bloccata, orchestrata sulla scacchiera « ad quadratum », a porre condizioni che venivano concretamente seguite e sviluppate.

Ma anche più pronto e attivo, benché purtroppo sempre difficilmente documentabile, fu a Pavia un altro nuovo tipo architettonico, quello dei collegi universitari.

Anche per questi, come per l'Ospedale, i grandi precedenti trecenteschi vanno cercati altrove, e basti citare il Collegio di Spagna a Bologna, che vide impegnato uno dei più geniali architetti del Trecento, Matteo Gattaponi.

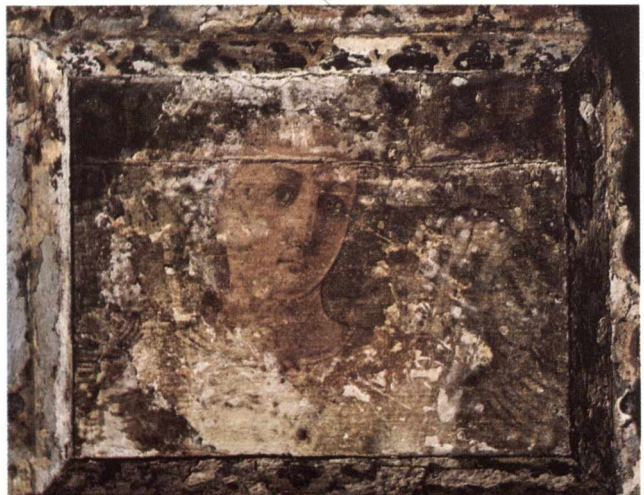
E' gran ventura che almeno in parte sia pervenuto a noi, con la preziosa cappella affrescata e benemeritamente riattivato, almeno uno dei collegi fondati a Pavia nel Quattrocento, quello fondato nel 1429 dal cardinale Branda Castiglioni. ([120])

Dell'architettura e della cappella in particolare si tratta in apposita scheda di questo volume. Ci limitiamo qui solo ad accennare all'interesse del ciclo affrescato, datato 1475, la cui inclusione nell'orbita della più tarda attività di Bonifacio Bembo ha scosso, non a torto, tendenze attributive che facevano prevalere l'immagine di un alfiere delle più tenaci persistenze tardogotiche. ([121]) Quali che siano le dosature da attribuire ai maestri attivi nella cappella (peraltro dominati dal Maestro dell'Annunciata, in cui si è con persuasiva puntualizzazione riconosciuto lo stesso Bonifacio) certo è che essa ci compensa almeno in parte delle grandi perdite delle decorazioni interne del Castello, offrendoci un saggio della pittura maturata dopo intensi scambi tra maestri come il Bembo, appunto, e Vincenzo Foppa.

Poco invece si può dire dell'assetto architettonico dopo tanti rimaneggiamenti. Ma circa la tipologia dei collegi universitari a Pavia vale la pena di ricordare l'esplicita celebrazione fattane da Cesare Cesariano, che nel suo commento a Vitruvio uscito a Como nel 1521 li mette in relazione con la specifica esistenza di biblio-

[71-74] *Tavolette del soffitto della crociera con busti d'angelo (le prime due appartengono alla porzione del braccio ovest più prossima all'incrocio; le altre due al braccio est).*

[75-78] *Tavolette del soffitto della crociera (con busti d'angelo, tutte appartenenti al braccio est).*



teche, la cui struttura si integra con quella delle « scole ». Come ricorda la biblioteca del Castello *costituita da Galeazio Vicecomite duca celeberrimo,* paragonandola addirittura a quella di Pergamo, così illustra un tipo di biblioteca pubblica con dovizia di particolari d'uso da parte degli studenti, che lo portano non certo a caso alla menzione dei collegi pavesi:

... E perché sapia lo Architecto como debitamente construere le Bibliothecæ ultra quella matutina constitutione de la luce excipienda che ha dicto Vitruvio, così mi pare siano como a noi communamente sono collocate, sopra le Hexedre terrestri in modo siano in trei portici contigui insiema, como la distributione de una aede sacra; le ale collaterale siano più larghe de la cella, et epsa cella sustentata suso le columne havendo il fastigio più alto in pseudodiptera proportione. Et tute aut in lacunario sopra le arcuatione intercolumnare di amplo aerostylo, aut testudinata sia facta, et ciascuno intercolumnio sia fenestrato in le pariete; et interposite lassate li scabelli et sedie in ciascuno intercolumnio con li quali li clausi et concatenati libri a li scabelli Pinacotheci stiano sempre parati per li studenti, ma non siano exportabile senza licentia de li custodi de epsa Bibliotheca. Et per che essi libri sono di più maxima importantia che forse altro Thesauro, per che epsi e la scientia di fare operare vel contendere ogni cosa dil mundo con ratione. Et per tanto mi pare siano da fare di fortissima et ben fundata structura. Et le porte siano a la regia fogia, et le valve fortissime con le clavature tutissime, et li coperti de li tegmini de più perpetuità sia possibile al modo displuviato vel como ti pare meglio, aciò non impediscano il lume de le fenestre. Et sil te pare nel medio di epse aut de la fronte per lo fredo Hyémale gli siano facte li praefurnii seu aestue, aut le camere da fare foco, aciò li membri immoti de epsi studenti possano confortarse et revalersi per ogni modo, sedendo sopra li triclinii seu materazi. Et per la nocte sempre li sia una lucerna commune dalla quale facilmente si possa avere il lume, et altri commodi de la vita como fano li collegii che da molti de' nostri praecipue de le clarissime stirpe de Mariliano et di Castiliono in la Civitate di Pavia hanno constituito questi effecti, in uno de li quali il rectore et Praesidente Clarissimo Francisco Marliano Regio Senatore. De l'altro è praevenuto quello praeclarissimo Re-

[79-90] *Tavolette del soffitto della crociera con busti d'angelo, tutte appartenenti al braccio est, in prossimità dell'incrocio.*

gio Senatore et Doctore Excellentissimo et rarissimo di ogni optime doctrine et legale scientie ornato discipulo Jasonico. Hyeronimo Castiliono lume di la sua Clarissima et honoranda propagine antiquissima de Milano, quale è stato di paritate al praeceptore, como ad Platone Aristotele ... ([122])

Nessuna notizia di biblioteche che a Pavia si avvicinassero alla classica fisionomia a navate illustrata dal Cesariano, ma criteri di funzionalità per la vita studentesca poterono avere almeno le più consistenti fondazioni dei collegi, come ad esempio quello fondato da Catone Sacco, eretto sulla base di un lascito del famoso giurista, nel 1480, ma abbandonato e distrutto già nel 1525. ([123])

Giacché, se alcune di queste fondazioni potevano limitarsi a lasciti per il mantenimento di piccoli gruppi di studenti (secondo criteri assimilabili alle nostre borse di studio), altre dovettero portare, e lo dimostrano le parti originarie del Collegio Castiglioni, a costruzioni apposite. Il destino di Pavia fu di vedere nei Collegi fondati da Pio V Ghislieri e da San Carlo Borromeo, al di là dei confini cronologici che ci siamo qui prefissati, il rinnovamento della tipologia del collegio universitario ad un livello di qualità architettonica che difficilmente verrà ancora eguagliato.

* * *

10. Il passaggio a Pavia di Leonardo da Vinci, nell'ultima stagione sforzesca, mantiene una viva suggestione: il suo ruolo nella corte ducale ha spinto a chiedersi se sia rimasta qualche sua traccia in città e, per converso, quali memorie della città e dei suoi monumenti si conservino nello sterminato patrimonio degli scritti e dei disegni leonardeschi.

E' stato infinite volte citato il documento della Fabbriceria del Duomo di Pavia, che registra le spese di alloggio per Francesco di Giorgio Martini e per Leonardo appunto, ospiti con il loro seguito e le loro cavalcature « ad signum Saracini », e cioè all'osteria che esponeva l'insegna del Saracino, il 21 giugno 1490. ([124])

E' una notizia che suscita curiosità anche magari per il tipo delle fabbriche alberghiere, inesorabilmente cancellato e recuperabile solo indirettamente da indizi documentari. ([125]) Ma ben altra discussione implica la vi-

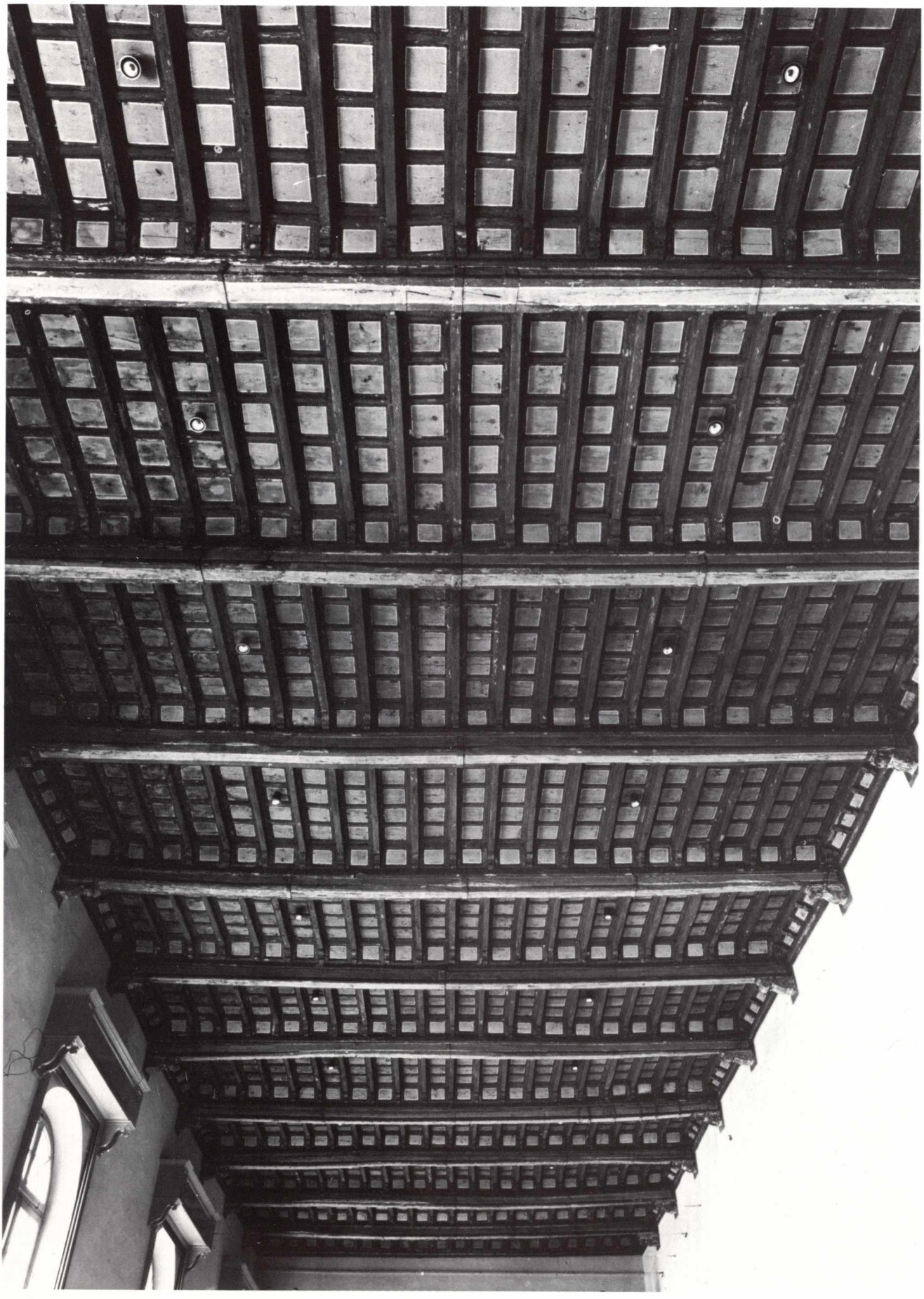
[91] *« Aula del Quattrocento » dell'Università, antica infermeria femminile; sul fondo stava l'altare per la celebrazione delle funzioni. Le finestre non sono le originarie.*

[92] *Soffitto dell'« Aula del Quattrocento ».*

cenda della consulenza dei due maestri toscani per l'avviata costruzione della Cattedrale. I pareri sono ancora oggi discordi. Da una parte le carte tacciono a proposito dell'effettivo apporto leonardesco, anzi si sa di un pagamento a Francesco di Giorgio Martini, mentre per Leonardo si resterebbe al rimborso spese per la trasferta a Pavia. ([126]) Si è fatto però osservare che la richiesta di Ludovico il Moro (che l'architetto senese abbia dalla Fabbrica del Duomo di Milano il permesso di recarsi a Pavia) fa intravedere, attraverso un post-scriptum, come Leonardo fosse allora richiesto dalla Fabbriceria pavese (insieme con l'Amadeo), probabilmente in qualità di conoscitore già ben avvertito dei problemi architettonici della Cattedrale. ([127]) E' un'interpretazione che si sostiene più in concreto sui ben noti disegni del Codice B, che dal Solmi in poi vengono, in maggiore o minore misura, collegati con la genesi della Cattedrale pavese. ([128]) Ora non è possibile andare più in là di risicate sottigliezze, se si considera che il modello della Cattedrale di cui disponiamo è lavoro stratificato e complicato da esperienze mediatrici, su cui sembra dominare la personalità più lungamente presente di Giovanni Antonio Amadeo. Resta però sempre viva la convergenza tra la forma pur innegabilmente « bramantesca » delle due sacrestie a cupola estradossata e coronate da nicchie aggettanti, da una parte, e gli schizzi di Leonardo dall'altra, sicché ci si riporta alla questione, in generale, dei rapporti tra quest'ultimo e Bramante, che esorbitano dai confini del nostro tema. ([129]) [95-97]

Ma i riferimenti a Pavia degli scritti di Leonardo richiedono alla loro volta ulteriori revisioni, rinnovate verifiche comparative, come quella che è stata condotta a proposito dell'antica Chiesa di Santa Maria in Pertica. Si è infatti accertato che l'interessantissimo schizzo della pianta contenuto nel Codice B (f. 55 r) interpreta per ottagonale un nucleo esagonale, che non risulta essere stato sostanzialmente modificato prima che un attendibile rilievo settecentesco ne registrasse la forma, alle soglie della distruzione. ([130]) In realtà l'idea che Leonardo abbia disegnato a memoria dovrebbe tranquillamente ricavarsi da aspetti interni al disegno stesso, per il prevalente interesse indirizzato al raccordo stellare stabilito dalle volte con la struttura perimetrale, sulla quale si proietta, in metrica raddoppiata e animata da nicchie, il sistema dei sostegni. Infatti nessuna cura egli si prende di indicarvi l'ingresso o l'immancabile innesto absidale. Analoghi procedimenti mnemonici sono da lui correntemente applicati in altri schizzi. Questo non limita per niente l'importanza del disegno, che resta tra le più notevoli testimonianze, nel clima rinascimentale, dell'inclusione dei monumenti non solo tardoantichi ma anche altomedievali sotto l'etichetta delle « antichità » da venerare e da studiare. Nel caso di Pavia il disegno di Santa Maria in Pertica si associa al ricordo della statua equestre del Regisole, [111] egualmente riscontrabile in Leonardo, con ovvio riferimento al suo progetto per il monumento equestre dello Sforza, e al disegno della cosiddetta Torre di Boezio fatto da Giuliano da Sangallo: ([131]) due singolari monumenti che emergevano ancora nella città carichi di remoti e stratificati valori storici e simbolici. Le famose parole di Leonardo per il Regisole sembrano offrire una chiave dello studio dell'antico in termini di critica immediatezza, come al cospetto del gruppo, oltre che di occasionale teorizzazione: *...Di quel di Pavia si lalda [loda] più il movimento che nessuna altra cosa. L'imitazione delle cose antiche è più laldabile [lodevole] che le cose moderne... Il trotto è quasi di qualità di cavallo libero. Dove manca la vivacità naturale bisogna farne una accidentale.* ([132])

Ma i fogli di Leonardo contengono altri riferimenti a Pavia e al territorio. Per il Castello non è strano che



egli si interessi dei camini, per i quali non è escluso che si possa raccogliere prima o poi qualche traccia residua. ([133]) [98-99] Naturalmente si tratta di un caso classico in cui, contro l'ipotesi facile di un indizio progettuale, si deve far valere piuttosto la prova dell'inesauribile vena indagatrice di Leonardo. Che egli proprio a Pavia, come pare assodato da una rara quanto esauriente indagine, oltre che dalla contiguità dell'appunto, si incuriosisse del « lupanario », e cioè del postribolo, parrà forse argomento del tutto peregrino per assicurare alla varietà rappresentativa dell'edilizia pavese dell'epoca uno spunto che difficilmente potrebbe esserle conteso, vogliamo dire in termini di struttura edilizia. Lo schizzo di Leonardo presenta in realtà una curiosa forma di vani rettangolari raccordati da un corridoio che si sposta con percorso spezzato, isolandoli uno dall'altro, in maniera tale che nessuno di essi ha pareti in comune. E' certamente questa la particolarità che ha colpito Leonardo. ([134]) [98]

Ricerche recenti sottraggono a Leonardo con diverse argomentazioni la paternità di una costruzione di cui restano testimonianze scritte e anche qualche sommaria, ma sempre afferrabile immagine. ([135]) Si tratta del padiglione del Bagno della Duchessa, elemento di spicco nella zona del Parco più direttamente pertinente al Castello. Lo storico pavese Stefano Breventano, che vantava tra i suoi avi un « capitano » del parco ducale, dava, ancora nella seconda metà del '500, un'ammirata descrizione dei resti, che si collegavano a una grande peschiera: *...Nel mezzo di questo raro giardino era una gran peschiera, lunga da trecento passi et larga venticinque, la quale si vede ancora, ma tutta guasta... Lontano dalla detta peschiera da quaranta passi, d'intorno verso il mezodì era un altro bel quadro di diciotto passi per ogni lato già tutto salicato di bianco marmo, dentro a cui per quattro gradi si scendeva pur dello stesso marmo, il qual si chiamava il bagno, per ciò che ivi, per diporto, nel tempo del gran caldo, venivano a lavarsi i Duchi e le*

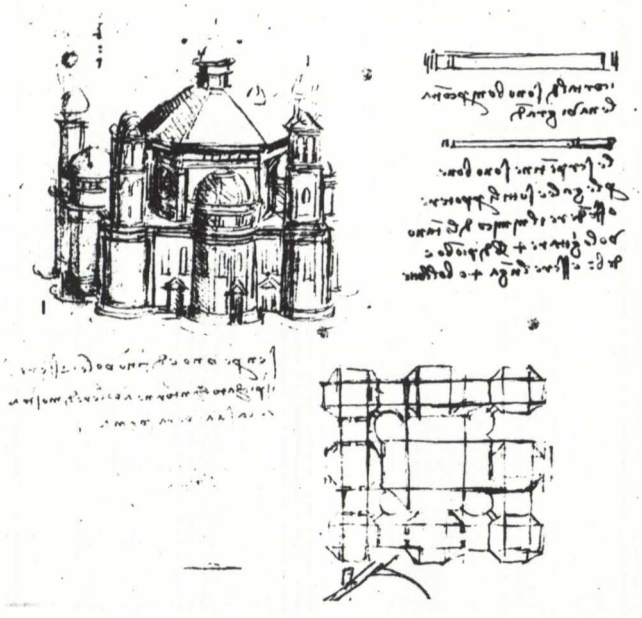
[93] *Aula di disegno della Facoltà di Ingegneria: occupa lo spazio dell'antica Chiesa di San Matteo, alla sua volta già trasformata in corsia nel Settecento.*

[94] *Rilievo della Pietà, simbolo dell'Ospedale, attribuito ad Antonio Mantegazza. (Pavia, Musei civici). (Sulla fronte meridionale dell'Ospedale è sostituito da una copia).*

HOC PIETATIS OPVS CONFERT HAEC REGIA QVONDAM
VRBS PIA CLARA VIRIS PAVPERIS ALMA DOMVS
ACCIPIT HIC EGER MEDICO CVRANTE SALVTEM
VIVIT INOPS TVTVS HIC VIGET VNA FIDES

Duchesse. Questo riceveva l'acqua da quella gran peschiera, et era tutto chiuso con tavole di larice; con la coperta di tola fatta a guisa di un padiglione, et aveva quattro gran finestre con le vetrate, et io l'ho veduto in parte nel suo primiero essere, e cioè coi scaloni di marmo, il restante fu distrutto al tempo che fu preso Lodovico Sforza, duca di Milano. ([136])

Dunque già con la caduta del Moro il Bagno sarebbe andato distrutto, ma la maggior rovina intervenne probabilmente negli assedi del 1522 e del 1527. Infatti la veduta di Pavia affrescata in San Teodoro reca, in entrambe le versioni, un edificio, nella sottile prospettiva a nord del Castello, che non si saprebbe altrimenti identificare che con il Bagno. La semplice copertura conica



[95] *Leonardo da Vinci, disegno di un edificio a pianta centrale (Cod. B. 39 v., 1490 c.), con l'annotazione: « Sempre uno edifizio deve essere ispicato d'intorno [nettamente strutturato nei suoi profili] a volere dimostrare la sua vera forma ».*

[96] *Leonardo da Vinci, particolare di alzato con abside a semicatino estradossato e costolonato. (Cod. Atl. 352 r. b.).*

può ben essere quella di lamiera, la « tola » ricordata dal Breventano. Sotto la struttura sommaria fa apparire a prima vista il padiglione come un tempietto sostenuto da colonne, ma si può comunque assumerlo come un piccolo edificio a pianta centrale, del lato di circa 25 metri o poco più, stando ai suggerimenti del Breventano. ([137]) [4, 100]

Ora, se si tiene conto di questi concomitanti elementi, la descrizione cinquecentesca e la testimonianza iconografica dell'affresco, parrebbe a prima vista anche più persuasiva l'identificazione già accreditata dal Solmi dei disegni del foglio 12 del Codice B come relativo al Bagno pavese. Le didascalie di mano di Leonardo si limitano a dire: *padiglione del zardino della Duchessa di Milano* e *fondamento del padiglione ch'è nel mezzo del labirinto del Duca di Milano.* Si tratta in effetti della sezione e della pianta di un complesso organismo centrale, oltretutto circondato da uno specchio d'acqua, che difficilmente si potrebbe far quadrare con le testimonianze già viste della costruzione pavese, all'infuori di una generica forma centrale. Si è recentemente chiarito che il padiglione disegnato da Leonardo non si trovava a Pavia, ma a Milano, nel giardino ducale, che un passo poco noto dell'umanista fiorentino Giovanni di Tommaso Ridolfi descrive con assoluta precisione. Si è anzi pervenuti alla proposta, attraente ma ardita, che il Bagno milanese disegnato da Leonardo, anziché opera sua sia da includere tra le opere eseguite da Filippo Brunelleschi a Milano, in uno dei viaggi che vi fece, forse intorno al 1430, per il duca Filippo Maria Visconti. ([138])

Quali che siano gli approfondimenti che potranno essere recati a questa ipotesi, certo è risultato assai rilevante della critica leonardesca più esercitata avere, insieme con l'identificazione del luogo, puntualizzato il significato delle note del Maestro sul singolare tipo di costruzione. Così anche noi possiamo tornare, su binari di più persuasiva attendibilità, anche al manufatto pavese, come elemento caratterizzante del famoso « Barco ». Converge con tutto ciò una rilettura di documenti riguardanti il giardino pavese, che dimostra come il Bagno o meglio padiglione, o *paviono,* del Castello di Pavia risultasse già costruito nel 1473, quando il duca Galeazzo dava ordine al Capitano del Parco di fare eseguire una cortina di *ante in circa al padiglione del bagno no-*

[97] *Sacrestia sud, nel modello ligneo del Duomo di Pavia, primo sec. XVI. (Pavia, Musei civici).*

stro ivi nel Parco, oltre a *una cameretta de assi* lì presso. Questo ordine veniva dato nell'aprile; nel maggio poi risulta, dai diari di Cicco Simonetta, che il Duca ricevesse, proprio *sotto il paviono del bagno* di Pavia, diversi personaggi, come i messaggeri della città di Savona, l'oratore di Francia e uno scudiero del Duca di Savoia. Ancora nello stesso mese i Duchi di Milano vi si erano riparati dalla pioggia, appena arrivati a Pavia da Milano per la via d'acqua del Naviglio vecchio. ([139])

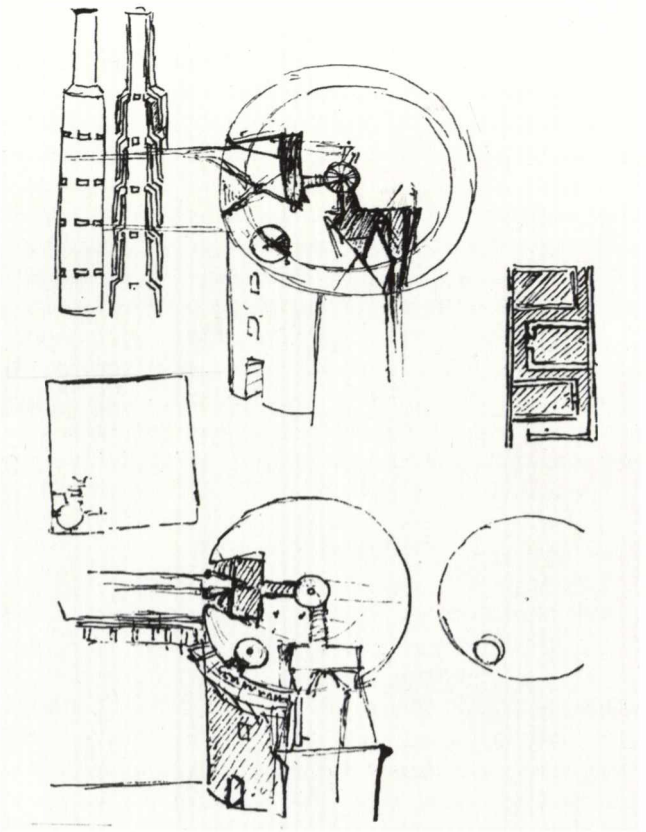
Anche il padiglione di Pavia era stato dunque costruito molti anni prima dell'arrivo di Leonardo in Lombardia, forse proprio verso il 1473, se gli ordini di Galeazzo Maria possono interpretarsi come emanati per il completamento di una nuova costruzione.

Con tutte queste precisazioni resterebbe però aperta la possibilità che Leonardo si sia in qualche modo occupato del Padiglione di Pavia, dato che in altro foglio, questa volta del Codice Atlantico (Cod. Atl. f. 104 r, b), disegna e annota particolari tecnici per il riscaldamento del Bagno della duchessa Isabella. La cronologia relativamente tarda di questo foglio e il nome inducono a credere che si tratti di Isabella d'Aragona, nel qual caso il riferimento a Pavia sarebbe assai probabile. ([140])

Una piccola costruzione lignea, disegnata con dovizia di dettagli nel Codice Atlantico (f. 283 v), non può non far venire in mente, tenuto conto del fatto che già è stata associata con il Bagno della duchessa Isabella, ([141]) la « cameretta di assi » di cui parla il documento del 1473. Sarebbe certo azzardato pensare che più che venti anni dopo Leonardo si sia dato a ricavare disegni proprio da quella « cameretta », ma non si può neppure negare che il contesto del Bagno pavese presentava una serie di accorgimenti e di sviluppi che non sembrano casualmente ricorrere nella tipologia affrontata da Leonardo. Anche il rapporto tra una « peschiera » (ed è un raro caso in cui il termine è da lui esplicitamente usato), l'« orto » (inteso come equivalente di « giardino ») e il naviglio ricorre in altro foglio (35 v) del Codice Atlantico, che viene datato al 1497 e messo in relazione con Milano. Altri schizzi, ivi, si riferiscono a un più grandioso assetto di giardino. ([142])

Ma consonanze più o meno precise di disegni leonardeschi con architetture pavesi sono state genericamente avvertite, come è ad esempio per le sorprendenti analogie tra il Palazzo Beccaria (o Carminali Bottigella) e il disegno di Windsor 12579, di alzato di un palazzo, che, con una cronologia oscillante tra il 1510 e il 1513, viene piuttosto collegato con la progettazione della Villa Melzi di Vaprio d'Adda. ([143]) Anche qui si tratta di dare al rapporto una giusta dimensione. Altri esempi si potrebbero ancora aggiungere e potranno essere ancora reperiti man mano che il patrimonio leonardesco verrà meglio analizzato e messo a confronto con tante architetture ancora sconosciute. Sarà del tutto vaga la somiglianza tra lo schizzo di un portale con cimasa a volute contrapposte nel Cod. B 68 r e il portale della Casa Navariani, ora esposto ai Musei civici di Pavia ma, tanto per fare ancora un esempio, la bifora disegnata nel Codice Atlantico (f. 295 v) e collegabile allo schizzo di portale, perché riprodotta nello stesso foglio (con dispositivo per le imposte da chiudere secondo uno schema particolare), è assolutamente simile a quella che compare a Pavia nella Torre Bottigella. ([144]) [101-103]

Vale la pena di segnalare a questo punto la non trascurabile analogia tra alcune piante che aggregano varie stanze o che intorno a una cappella munita di altare, e le varie planimetrie ospedaliere a crociera che abbiamo esaminato più sopra. E' vero che quella munita di didascalie (Cod. Atl. f. 394 v) seziona un organismo che pare essere l'angolo che un edificio su cui convergono due grandi sale, e anche vani minori, ma è vero anche che la collocazione dell'altare pare rispondere a una accessibilità insolita del rito, e non solo per scopi « privati » o individuali. C'è una combinazione di vani ottagonali in altri disegni, che ne offrono una variante sperimentale (ivi, e anche f. 114 v). ([145]) Non sarei alieno dall'identificare gli interessi di Leonardo per l'architettura ospedaliera in una sezione considerata enigmatica, ma che, con la sua interca-



[98] *Leonardo da Vinci. Disegni del camino del Castello di Pavia. (Cod. B. fol. 58 r.) nel calco rovesciato dell'edizione del 1941. A destra la pianta del « lupanario ».*

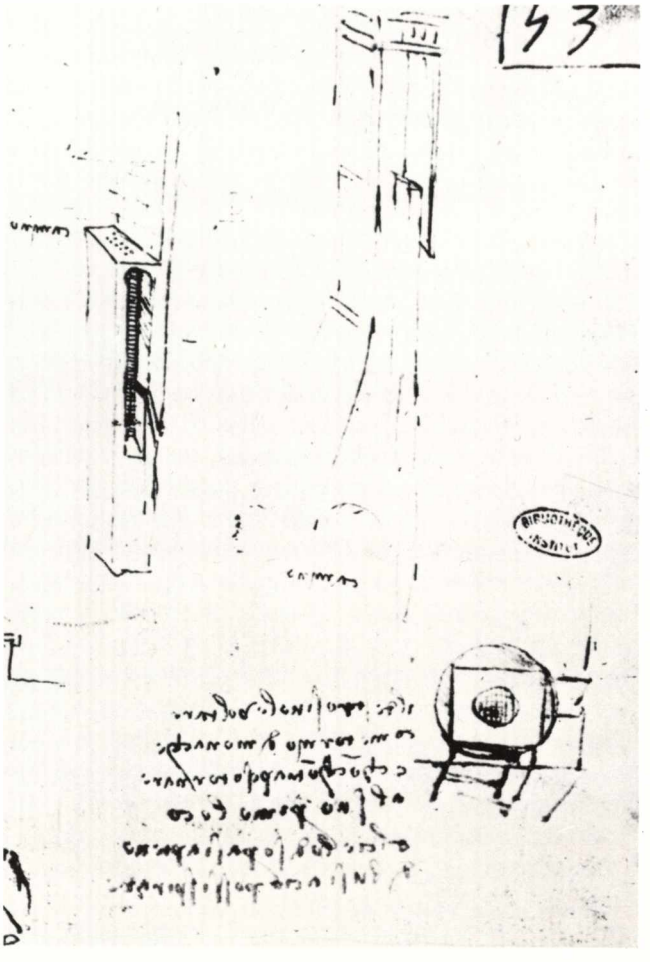
[99] *Leonardo da Vinci. Altri disegni per camini. (Cod. B. fol. 53 r.).*

[100] *Affresco con veduta di Pavia in San Teodoro, prima versione (1522 c.), particolare della zona del Castello e della Cittadella. Oltre il Castello, verso nord, si notano i due edifici interpretabili come il Bagno della Duchessa Isabella e il Castello di Mirabello; inoltre la recinzione del Parco ducale a proseguimento della cinta urbana. Cfr. anche* [4] *e* [105].

pedine e il doppio loggiato, pare un appunto ricavato dalla Ca' Granda di Milano (Cod. I f. 110 r). Non sarebbe strano che certi impianti funzionali come la « lavanderia » del Codice B 20 r si adattassero bene proprio a studi sugli apparati ospedalieri. Con l'Ospedale di Pavia, del resto, non è escluso che Leonardo avesse qualche contatto, come si è già supposto per i rapporti con l'anátomo Della Torre. ([146])

Ma nello stesso Codice Atlantico (f. 348 v a) è schizzato anche un prospetto già interpretato come di una peschiera, che non può non suscitare il ricordo della descrizione del Breventano, anche se viene con altri tempi e altri obbiettivi connesso; le misure da lui fornite danno del resto una ben più allungata dimensione, più di dieci volte la larghezza. ([147]) Sempre nello stesso Codice una splendida pagina parla di un molino (di un molino pavese è peraltro cenno al foglio 24 v b), di acque sorgive, di un giardino con peschiera, di cui si è bene detto che vi « rivive... il verziere del mondo feudale, il giardino della società cortigiana del Rinascimento, con il suo gusto per la natura, per le piante, per gli animali... ». ([148]) Certo è che le parole di Leonardo possono essere raccolte non solo in chiave rievocativa, ma come supporto ad una nuova considerazione, che ci siamo provati ad affacciare, del Parco prima visconteo e poi sforzesco come « architettura paesistica » di consapevole latitudine urbanistico-territoriale:

Col molino farò generare vento d'ogni tempo, della state farò elevare l'acqua surgitiva e fresca la quale passerà pel mezzo delle tavole divise... El canale fia largo mezzo braccio, con le zaine al continuo freschissime coi lor vini, e altra acqua correrà pel giardino, adacquando lì pomeranci e cedri ai lor bisogni; li quali cedri saran permanenti, perché il sito sarà in modo adatto che con facilità si copriranno, e il caldo, che al continuo spira la invernata, fia causa di mantenerli assai meglio che 'l foco, per due cause: e l'una è che esso caldo de' fontanili è naturale; ed è il medesimo che riscalda la radice di tutte le piante; il secondo è che 'l foco è caldo accidentale a esse piante, per essere lui privato d'umido, e non è uniforme, e non è continuo, perché è più caldo nel principio che nel fine, e spesse volte è dimenticato dalla indiligenzia de' lor curatori.



A li fontanili si deve segar spesse volte le sue erbe, acciò che l'acqua sia veduta chiara, colli loro fondi ghiarosi, e sol si lasci erbe atte al nudrimento di pesci, come crescioni e simili altre erbe. Li pesci debbono essere di quelli che non intorbidino le acque, cioè non vi si metta anguille, né tinche, né ancora lucci, perché distruggan li altri pesci.

Farassi, mediante il mulino molti condotti f'acqua per casa, e fonti in diversi lochi, e alcuno transito, dove, chi vi passerà, per tutte le parti di sotto salterà l'acque allo insù, e così farà a posta di chi vorrà bagnare sotto alle femmine o altri che di lì passerà.

Di sopra faremo una sottilissima rete di rame la qual coprirà il giardino, e rinchiuderà a sé molte varie sorte d'uccelli, e così arete musiche continue, insieme con li odori de fiori di cedri e limoni. Col mulino farò continui soni di vari strumenti, li quali tanto soneran, quanto durerà il moto di tal molino. ([149])

Dietro questa combinazione di naturali e musicali artifici, indubbiamente non priva di sottigliezze peregrine da far ricordare l'*Hypnerotomachia Polyphili*, sta una padronanza di mezzi idraulici, per i quali si va consolidando, al pari che per altri campi culturali e tecnologici, l'idea che la frequentazione dell'ambiente lombardo offrisse spunti e stimoli che difficilmente Leonardo avrebbe altrove incontrato. ([150]) Questo vale in particolare per i corsi d'acqua navigabili e i sistemi d'irrigazione. A Pavia il legame vitale col Ticino (al quale pure Leonardo accenna proprio per problemi di ingegneria idraulica; a non dire che il regime delle acque e delle fognature da lui prospettato in diverse note richiama aspetti propri di Pavia) ([151]) [104] giustifica già da sé interessi tecnici relativi a questo settore. La veduta della città disegnata dal Claricio, [1] così come quelle successive delle stampe disegnate dal Corte, rappresentano l'arsenale, che come arsenale navale si deve intendere, in prossimità del vertice sud-est della città. E' lo stesso dove Pasquier le Moine aveva visto conservati come trofeo di guerra, nel 1515, i galeoni tolti ai veneziani. ([152])

Non stupisce dunque che, restando il Ticino più che

[101] *Portale proveniente dalla Casa Navariani. (Pavia, Musei civici).*

[102] *Leonardo da Vinci, disegni per portali e finestre. (Cod. B 68 r., stampato qui rovesciato, part.). L'annotazione illustra un ingegnoso assetto per le imposte delle finestre.*

mai una via di traffico privilegiata, e unendosi a ciò un florido sfruttamento dell'energia idraulica per i mulini oltre che una tradizione lombarda, rinverdita già dalla politica viscontea, si raccolga la notizia che uno Stefano da Pavia sovraintende alle opere idrauliche per azionare nuovi mulini fatte eseguire nel 1442 da Antonio degli Ordelaffi sul territorio di Castrocaro e di Forlì. ([153]) Che per converso i Duchi di Milano non esitassero a valersi dei migliori maestri venuti da fuori, e certamente anche a Pavia, risulta ad esempio dal lungo servizio di un tecnico apprezzatissimo come il bolognese Aristotele Fioravanti, del cui passaggio a Pavia abbiamo replicate notizie, senza che si possa connetterlo con opere spe-

[103] *Torre Bottigella, particolare con finestra.*

cifiche. ([154]) Ma le fortune, diciamo così, indirette e cronistiche, in campo architettonico, avevano toccato vertici non minori, se si ricorda che da Pavia Guido da Montefeltro nominò suo architetto per Urbino Luciano Laurana, il 14 giugno del 1468: ([155]) certo il Castello era luogo di sosta per principi e sovrani, ma eventi di così straordinaria incidenza non sarebbero concepibili senza una corrispondente base di contatti e di affermazioni culturali non solo occasionali.

Negli stessi anni del padiglione del Parco si costruiva un altro edificio che va incluso nell'architettura signorile strettamente legata al Castello e alla sua vita. Si tratta della cosiddetta Sala della Palla, o *Salone* che sorse a ovest del Castello, al di là del vecchio asse stradale che, prolungando la Strada Nuova, giungeva alla Porta San Vito. ([156]) Il passaggio stretto tra il Castello e la cittadella (la recinzione fortificata che includeva, a nord-ovest della città, anche l'antico monastero di San Pietro in Ciel d'Oro) portava allo spazio riservato del Parco, ma doveva per lungo tempo sospendere o limitare fortemente le sue funzioni di transito pubblico. L'affresco di San Teodoro, in questo confermato da vedute e da mappe posteriori, illustra bene la situazione e mostra anche in forma sintetica la forma della costruzione come un edificio allungato in una direzione all'incirca nord-sud, allineata con il percorso stradale. [4, 105]

La fama di questo edificio si è conservata per un singolare fenomeno acustico, un'eco, più volte replicata, che esso rimandava al suo interno. Ne scrisse per primo il famoso scienziato pavese Girolamo Cardano (1501-1576) che, pur non fornendo misure precise, coglieva però alcuni aspetti proporzionali a cui lo rendeva sensibile probabilmente la ricerca di una spiegazione del fenomeno acustico, come per esempio il fatto che l'altezza indicata espressamente come rilevante, era una volta e mezzo la larghezza. La vicinanza alle mura e la connessione col Castello erano ben chiare al Cardano che vedeva la costruzione probabilmente ancora non manomessa. Da successive memorie, suscitate sempre dal curioso fenomeno, paragonato addirittura al famoso « orecchio di Dionisio » di Siracusa, si hanno ulteriori dati dimensionali e descrittivi, dai quali si può desumere un rapporto tra larghezza e lunghezza di 1 a 5. ([157]) Il procedimento genetico di una tale struttura, costruita evidentemente su cinque moduli quadrati, appare perfettamente aderente a quello già da noi constatato sulla crociera dell'Ospedale. Anzi la somiglianza va ben oltre, perché sappiamo che anche il Salone riceveva un'illuminazione abbondante da ampie finestre aperte piuttosto in alto e che aveva sull'ingresso un atrio porticato. E' facile poi ipotizzare per un simile edificio una semplice copertura a capriate.

Benché non sia questo il luogo per seguire le ulteriori vicende del Salone, e non abbiamo neppure notizie precise sul momento e le circostanze della sua definitiva distruzione, possiamo almeno controllare la presenza della mole del Salone nelle carte topografiche della città e in qualche rara stampa.

E crediamo che una rara fotografia alle soglie del nostro secolo dia ancora un'immagine di una parte del Salone, vittima del suo aspetto sin dall'inizio disadorno, e insieme dell'incomprensione per una così rara testimonianza della dimora signorile pavese. ([158]) [106-107]

Ma per noi è importante identificare nel Salone un'ulteriore manifestazione dell'architettura pavese dell'età sforzesca, impegnata anche qui nell'arricchimento del complesso comprendente il Parco e il Castello, in un disegno questa volta anche politico-urbanistico, dato che l'iniziativa faceva seguito all'abile intervento di Francesco Sforza di evitare la demolizione della cittadella aprendo la strada ad una espansione, anche sul lato ovest, delle adiacenze del Castello. Un documento di spese trascritto dal Magenta prova che la « sala grande della Cittadella » doveva essere almeno in gran parte eseguita

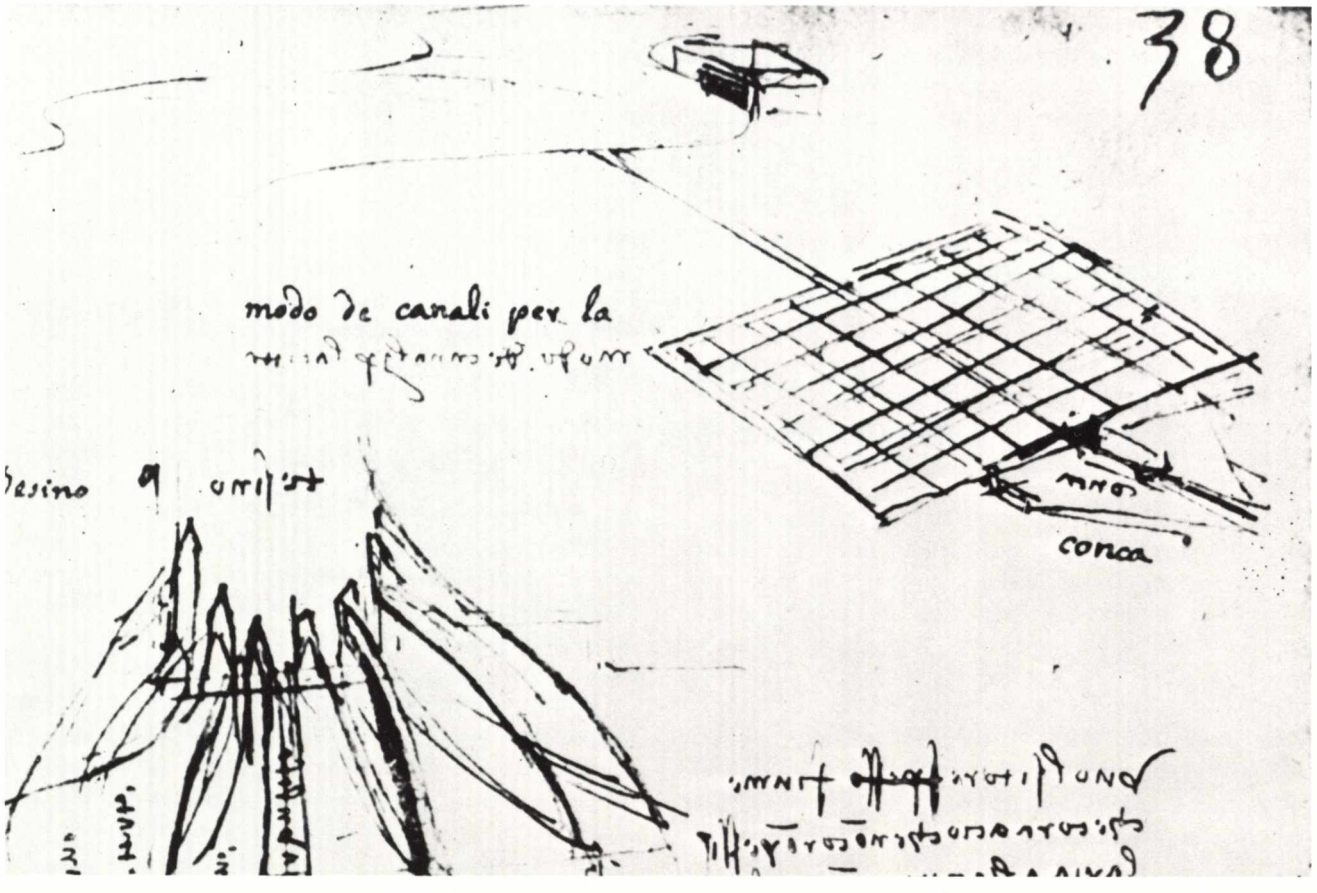
nel corso del 1472, insieme con forniture varie per il Castello. ([159]) E' naturalmente senza alcuna prospettiva, se non si troveranno altri documenti, speculare su quale architetto abbia costruito il Salone pavese. Tuttavia il fatto che si abbia notizia che all'ingegnere ducale Danesio Maineri (che peraltro risiedeva proprio nella cittadella) nell'agosto del 1476 venisse commissionato un analogo « gioco della palla » per il castello di Galliate, rende verisimile che a lui si fosse affidata la costruzione pavese. La notizia non chiara di analogo incarico ad altro ingegnere ducale, Pietro da Lonate non costituisce un argomento contrario, dato che i due tecnici lavoravano in collaborazione al servizio del Duca. ([160])

Con la scomparsa del Salone si è perso un altro interessante esempio di ingegneria di destinazione più funzionale che rappresentativa, il cui rapporto con l'architettura di più elevate ambizioni fu stretto e positivo. E', non solo per Pavia e la Lombardia, una grave lacuna degli studi la separata trattazione di aspetti in realtà così intimamente intrecciati della cultura architettonica. E' dubbio che la ricerca possa progredire su questo terreno se non si supera una così artificiosa e inattuale delimitazione. L'eredità leonardesca vale da sola a dimostrare l'inscindibile connessione tra istanze formali e spaziali ed elaborazioni tecnico-strutturali. Alle tanto replicate quanto spesso vacue celebrazioni della poliedricità leonardesca si potrebbe dare, almeno in questa direzione, un concreto sbocco ricostituendo nel modo più integrale possibile, su testimonianze dirette, le reazioni dei maestri e dei cantieri locali agli apporti forestieri. Naturalmente in questo senso il Duomo milanese tiene un ruolo particolare ben noto. Ma la tradizione tecnica dei costruttori lombardi riaffiora tenacemente nella vitalissima congiuntura architettonica dell'ultimo quarto del Quattrocento come campo ancora in gran parte da esplorare.

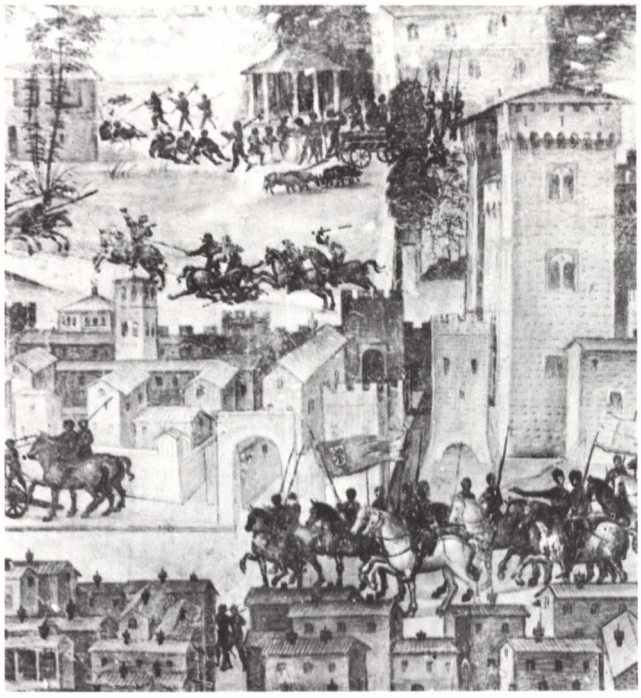
[104] *Leonardo da Vinci. Disegno di un impianto urbano ortogonale, con lo sfondo di un fiume, e sistema di canalizzazione che parte da una conca. (Cod. B 38 r., part.).*

* * *

11. La varietà sperimentale del contributo architettonico leonardesco ha fatto pensare al canovaccio per un trattato di architettura in cui, con i presupposti teorici, largo posto avrebbe avuto la casistica tecnica e la tipologia degli edifici. Una tale ipotesi ricava dall'approfondimento interno dei manoscritti continue illuminanti integrazioni,



[105] *Particolare dell'affresco della fig. 100: nella fascia centrale, tra il gruppo di San Pietro in Ciel d'Oro e il Castello, si allunga verso la porta San Vito il « Salone dei giochi ducali ». (Cfr. anche* [4]*).*



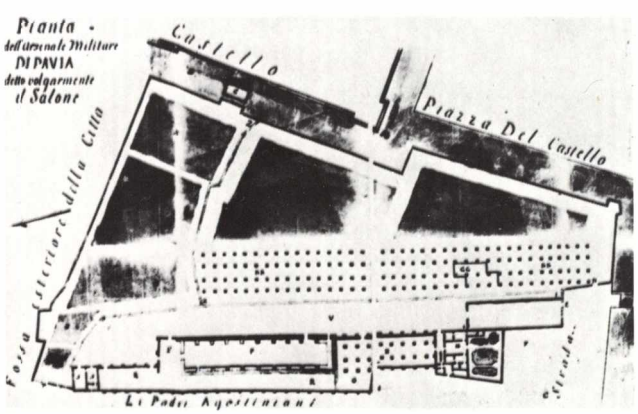
[106] *« Pianta dell'Arsenale militare di Pavia detto volgarmente il Salone », disegno del 1770. (Milano, Archivio di Stato). La lettera P indica, secondo una didascalia, appunto l'Arsenale.*

ma possiamo intravedere dalla rassegna pur frammentaria di diverse tipologie edilizie a Pavia non già riscontri attributivi, come forse un facile e approssimativo entusiasmo poteva a tutta prima suggerire, ma tuttavia una varietà di temi che non poteva non offrire a Leonardo validi spunti. Ma molto di più, al di là delle fabbriche pubbliche e comunitarie sacre e profane, al di là della problematica dei corsi d'acqua e dello sfruttamento degli accorgimenti idraulici, dovevano offrire anche le costruzioni private. La rassegna che di talune di queste si fa nei capitoli ulteriori di questo libro non aspira ad un inventario di un ricchissimo patrimonio tuttora malnoto, ma piuttosto a considerare alcuni esempi emergenti, da punti di vista diversi, come saggio non solo di strutture singolari, ma di singolari e nuove possibilità di avvicinamento. Per questo la gamma comprende edifici frammentari o addirittura scomparsi dell'ambiente urbano, di cui si ricupera tuttavia l'interesse storico, ambientale, accanto ad altri, riproposti ad una lettura particolarmente attenta negli aspetti documentari e strutturali, aggiungendo infine alcuni esempi di dimore gentilizie del contado così da spingere lo sguardo su connessioni tra architettura e paesaggio agrario, che integrano alla loro volta, almeno in via esemplificativa, il largo raggio di assetto territoriale che si è imposto alla nostra attenzione col Parco ducale.

Le singole trattazioni non si limitano a raccogliere dati nuovi e a riselezionare dati già noti su singoli edifici, ma affrontano alcuni quesiti di ordine generale, con apporti nuovi, specialmente per quanto concerne i limiti, ma anche i sorprendenti apporti di maestri che vanno considerati « locali », in vivace confronto con interventi e suggerimenti che vanno riferiti invece ai maggiori maestri di provenienza esterna; e così per il condizionante ma anche stimolante innesto delle fabbriche nuove in un tessuto urbano stratificatissimo. Non sfuggirà che la cronologia di questi edifici indirizza prevalentemente tra lo scorcio del secolo XV e l'inizio del XVI, corrispondendo ad un momento di espansione che matura verso la fine del dominio sforzesco, ma che in un certo senso ne protrae vitalmente la spinta anche oltre i limiti attivi del mecenatismo signorile. Non a caso alcuni dei committenti di questi palazzi e di queste ville furono personaggi (come è il caso di Matteo Bottigella e di Bergonzo Botta) della corte ducale dal cui clima culturale ricavarono diretta ispirazione per certe loro scelte. Ma è interessante notare accanto a questi anche la presenza di un famoso maestro dell'Ateneo pavese, il giurista Giasone del Maino, il cui nome è legato a una torre detta del « pizzo in giù », scomparsa ma ricuperabile nella sua forma curiosa e qui per la prima volta ricollegata al contesto planimetrico originario.

In questo caso è di singolare interesse il ricupero insperato della situazione planimetrica anteriore al settecentesco Palazzo Olevano, che stimola, in altra forma che per l'Ospedale, la verifica di quanto la costruzione settecentesca deve al condizionamento delle preesistenze; risultato certamente non vistoso, in un ambito classificato « minore ». L'innesto del nuovo nelle preesistenze è in realtà la condizione per comprendere rettamente qualsivoglia opera di architettura, e in questa luce andranno accolti gli accertamenti sulle « incoerenze » del Palazzo Cavagna.

In relazione con l'ubicazione del contesto urbano si è pervenuti all'identificazione nel nome nobilissimo dei



[107] *Presunto resto del « Salone dei giochi ducali » in una fotografia eseguita probabilmente poco dopo il 1912, prima della demolizione.*

Beccaria della committenza del palazzo, altrimenti noto per Carminali-Bottigella; ma qui anche più rilevante è il riesame del confronto tra cultura architettonica locale e le idee portate dall'« ondata » bramantesca. La Torre di Cristoforo Bottigella contrappone, in termini di lessico aggiornato, alla capziosa soluzione della Torre del Maino, un modello nuovo, ma sempre tenacemente legato ad atavici intenti rappresentativi. Nell'altro Palazzo Bottigella, in via Mazzini, potranno ora sollecitare maggiore interesse gli ornati pittorici, su una trama strutturale rimessa a fuoco anche attraverso una puntuale rilettura dei documenti.

Il Collegio Castiglioni se poco può offrire alla tipologia delle residenze comunitarie studentesche conserva però quello che può considerarsi uno dei nodi salienti della pittura lombarda negli affreschi della Cappella. E' qui che ci viene restituito qualcosa del lungo soggiorno di Bonifacio Bembo a Pavia, non senza problematici spunti per i riflessi del contatto con l'altro grande maestro, pavese d'adozione, il Foppa.

Del tutto inedite le decorazioni pittoriche di due dimore del territorio, la Cascina Caselle, residenza degli Eustachi, e del « Castelletto » di Branduzzo, villa di Bergonzo Botta, eminente personaggio della corte di Ludovico il Moro. Qui anche la struttura propone, per la sua cronologia, per la sua articolazione, per la sua decorazione in cotto integrata con modanature dipinte, temi di riflessione del tutto nuovi.

Ci si persuade che un'esplorazione del contado, al di fuori di itinerari consueti, può riservare notevoli sorprese, e mutare sensibilmente un panorama critico che si continua a distillare sottilmente da frammenti notissimi, mentre interi e più integri complessi architettonici restano ignorati solo perché fuori mano.

Di Bergonzo Botta si conoscono interventi di riassetto agricolo e idraulico dei possedimenti pertinenti alla sua fastosa dimora. C'è da chiedersi se provvedimenti di tutela paesistica, ai quali ora tardivamente si giunge, sapranno integrarsi con attenti e sistematici censimenti, e, dove occorra, con tempestivi interventi, che valgano a conservare e a riscattare non solo architetture come la villa di Branduzzo, ma testimonianze di grande interesse, come la « Cascina Caselle » e la « Cascina Belvedere ».

Le dimore dei professori dell'Università possono essere viste ancora una volta sotto il profilo tipologico, entro il quale va considerato il fatto che la funzionalità dell'insegnamento stesso vi era in buona parte legata. Il maestro faceva lezioni pubbliche, ma ne teneva anche nella sua casa per gruppi circoscritti di allievi. Disponiamo per questo di un documento iconografico eccezionale che è senz'altro da affiancare a quelli più avari e solo allusivi delle già citate effigi dei professori in cattedra. Si tratta della casa di Leonardo Leggi professore all'Università di Pavia, autore di diversi trattati di medicina tra il 1520 e il 1522: proprio nel suo *Fabrica regiminis sanitatis* (1522) incontriamo la deliziosa silografia di una « Domus sanitatis », che può benissimo interpretarsi, stando ai requisiti e alle iscrizioni, come un'ideale dimora della salute, ma che deve riflettere anche alcuni aspetti della possibile abitazione ideale di un « lector » del tempo e, in concreto, seppure idealizzata, quello dello stesso autore, dacché il fregio reca stemmi con il suo nome di famiglia (LEX). Ma giustamente si è messo in rilievo che l'illustratore si è fatto scrupolo di descrivere gruppi di studenti insieme col maestro sia all'interno della casa che fuori, in un giardino recintato, diviso in due parti ben distinte: la più prossima alla casa scompartita in aiole che forse sono per i « semplici », e cioè le erbe medicinali; una seconda, più varia e più ricca d'alberi, con animali, una fontana, verisimilmente un pollaio e infine una peschiera. ([161]) Se al di là di questa scorresse il naviglio avremmo lo schema dell'« orto » con peschiera disegnato da Leonardo. [109]

Mentre dunque nelle dimore patrizie e borghesi si può ipotizzare una certa continuità, il crollo della signoria sforzesca, già effettivo con la caduta di Ludovico il Moro, non poteva non riflettersi nelle grandi fabbriche pubbliche, e in primo luogo nella dimora signorile del Castello, sul Parco e sugli edifici annessi. Declassato il primo a residenza di una guarnigione, riceveva ancora decorazioni affrescate nel corso del Cinquecento come sono i

[108] *Monumento del giurista Francesco Ripa di San Nazzaro, 1520. (Pavia, Università).*

superstiti affreschi dell'ala est, le fatiche di Ercole e le Stagioni, che furono eseguiti ancora entro i primi decenni del secolo. ([161 bis]) Dopo questa data si può registrare solo un grande stemma, che resta da decifrare, rimasto in testa al loggiato occidentale, ma che è traccia già del dominio spagnolo. Il Castello mutilato divenne l'ombra di se stesso, il suo patrimonio di arredamenti e di decorazioni fu praticamente annientato e la sua grande struttura modulare altro non visse che in funzione della servitù militare.

Non è strano che nelle fabbriche pubbliche qualche modesta iniziativa ritorni alla comunità cittadina, in un momento in cui la crisi della signoria non faceva che favorire un ricupero almeno sentimentale dell'identità civica. Non è forse casuale che nel 1505 escano, stampati per la seconda volta dal Borgofranco, gli *Statuta Communis Papie* che nella interessante silografia del frontespizio recano ancora giustapposti lo stemma sforzesco e quello della città, mentre sullo sfondo affiora sempre la « silhouette » del Regisole; in primo piano il patrono San Siro condivide con Sant'Agostino il ruolo di rappresentare l'ancor viva tradizione religiosa, mentre l'incorniciatura è un fedele rispecchiamento del nuovo gusto decorativo (arco, lesene istoriate, cornici), a riscontro della candelabra tutta « amadeiana » che regge il gruppo equestre con la sigla S.P.Q.P. [111]

Il Broletto, antica sede del potere cittadino, concentra funzioni e attività diverse, tra le quali il Collegio dei Notai, che vantava tradizioni illustri, anteriori alla costituzione della stessa autonomia comunale. Nel 1539 il Collegio rielabora all'interno del cortile del Broletto la sua sede e l'aspetto più vistoso dell'operazione è riconoscibile ancor oggi nella loggetta di sei campate che si presenta nella sua metrica semplice di colonne di sarizzo e di lesene intonacate con un cornicione conclusivo con finestrelle ovate. Due iscrizioni sono inserite nella zoccolatura del secondo ordine e ricordano la vicenda della costruzione avvenuta sotto il dominio spagnolo. [114]

Sarebbe forse possibile, ma ingratamente faticoso, cercare di leggere come la loggetta si coordinasse con una « ristrutturazione » dell'interno, che doveva venire a patti con la massiccia preesistenza dell'ala più antica del Broletto. Dobbiamo accontentarci, con l'aiuto di una pianta molto tardiva, di constatare che si procedeva, senza volerla cancellare, ad intaccare la vecchia struttura, sovrapponendovi disinvoltamente una nuova stratificazione edilizia. [112, 114, 119]

Il restauro condotto intorno al 1928 e limitati saggi esplorativi più recenti consentono di cogliere con relativa facilità il sintomatico, per quanto modesto, effetto di rottura portato dalla nuova loggetta, la quale adotta elementi del nuovo repertorio rinascimentale, senza porsi alcuno scrupolo di raccordo con l'architettura del vecchio Broletto. In effetti, anche il livello del piano terreno risulta ormai rialzato e modificato, sicché nessun dubbio può insorgere, nemmeno dal punto di vista più elementare, circa l'estraneità dell'esile nuova partitura nei confronti degli affioranti poderosi pilastri di sostegno e delle murature di limpidissima stesura laterizia, incise da polifore sottilmente modanate, di quella che era stata la maggior sala della sede comunale.

Il restauro e ripetuti interventi analitici hanno gettato qualche luce sul Broletto di Pavia, consentendo di sbrogliare almeno i più gravi quesiti circa le tappe successive che portarono l'antica « curia episcopi » a divenire il centro del potere comunale, con autonomi e continui interventi architettonici, che si scaglionarono dallo scorcio del XII secolo in poi. Ma solo nuovi e più rigorosi restauri potranno forse fornire un rilievo archeologicamente attendibile, che resta sempre da fare.

Nel cortile del Broletto non è solo per semplice sovrapposizione che la Loggetta dei Notai ci fornisce elementi per cogliere il tramontare di un gusto piuttosto che non l'apertura di nuovi orizzonti. Possiamo anche

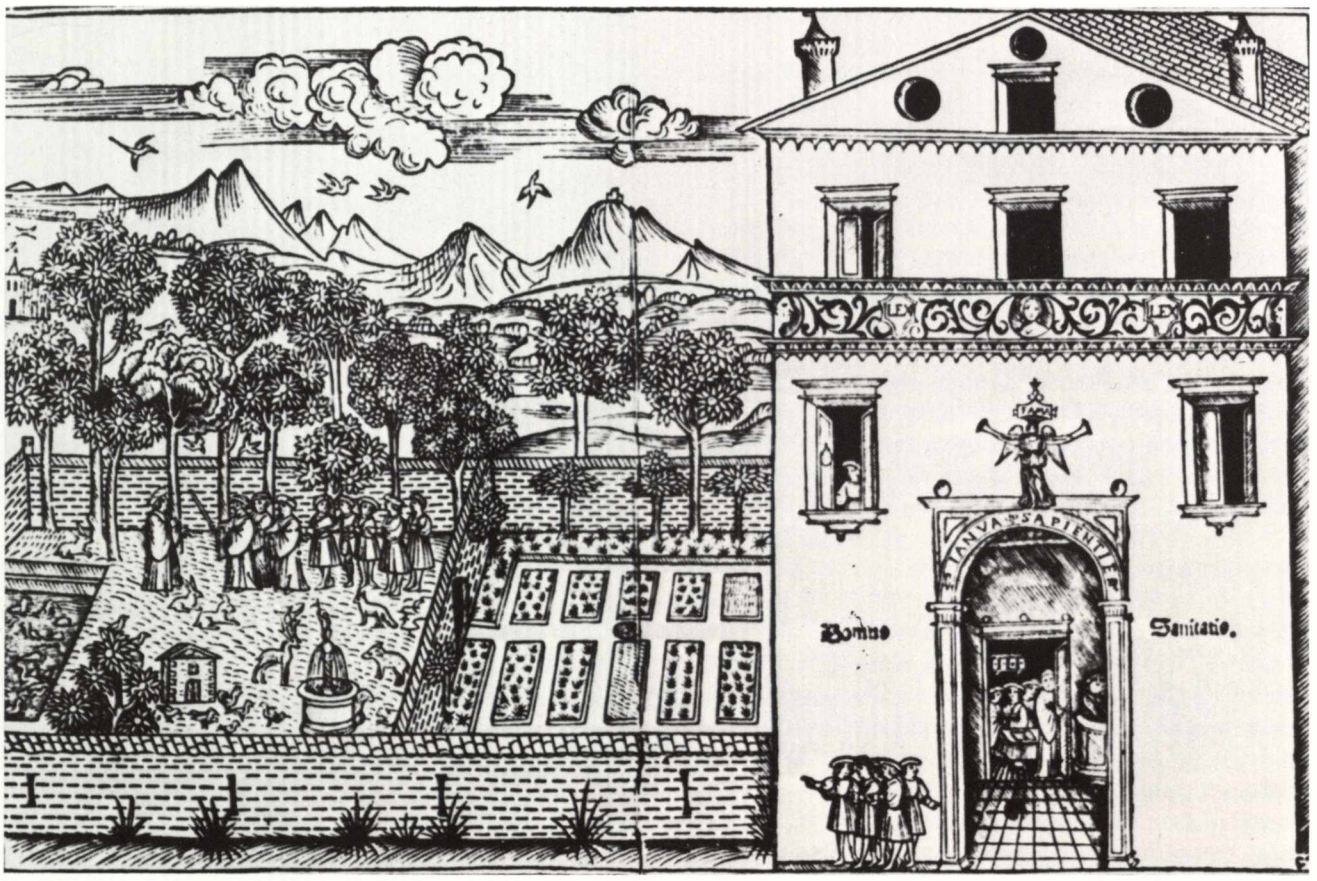
meglio riscontrarlo per giustapposizione ai prospetti delle alte due ali del cortile, dove dominano al primo piano loggette laterizie che, in ritmo raddoppiato rispetto agli archi del pianterreno, elaborano con tenacia il motivo dei robusti sostegni laterizi cilindrici accompagnati da capitelli cubici di nitido taglio. Se, come pare, la loggetta del lato settentrionale del cortile è dei primi anni del XV secolo, ci troviamo di fronte a un caso eccezionale di continuità tecnico-formale, di quel linguaggio « tardo-romanico » che già affacciava valori di spoglio cromatismo delle superfici parietali e che nell'architettura comunale doveva trovar esiti di sobria razionalità costruttiva. ([162]) È questo il contesto storico-comparativo in cui può essere capito, in attesa che si raccolgano nuovi elementi documentari, anche il prospetto del Broletto verso la Piazza Grande. [115-117, 119, 120]

Non c'è dubbio che anche qui il riattamento di una scala esterna fu affrontato, pur seguendo un criterio « additivo » di comodo, con maggiori ambizioni di coordinamento con lo spazio della Piazza. È anzi da considerare un tentativo di dare per la prima volta una « facciata », in senso moderno e aggiornato, a un aggregato come il Broletto, la cui concezione architettonica, ben al di là delle sue travagliate esigenze, si basava sul cortile interno come fulcro intorno al quale si svolgevano i prospetti delle singoli ali, le quali alla loro volta erano bene spesso condizionate da una compattezza funzionale che non favoriva certamente l'autonoma elaborazione di facciate.

Al tempo del restauro si fecero autorevolmente valere argomenti contrari ad una datazione tardocinquecentesca dell'intera loggia esterna, che semmai potrebbe essere presa in considerazione per il nucleo munito di fastigio, che fa insieme da raccordo della scala di accesso e da elemento di spartizione sull'intero profilo del lato del Broletto verso la Piazza. In effetti, se qui tutto concorre a incasellare gli archi in un gioco di risalto e di partiture in ordini sovrapposti, le vicine sovrapposte teorie di logge tradiscono nei particolari (la morfologia dei capitelli, il gusto per le cornici in cotto, anche negli oculi tra arco e arco) la fedeltà a forme locali già largamente divulgate tra la fine del secolo XV e il principio del XVI. Giustamente pare ci si debba attenere per queste parti ad una cronologia entro o intorno alla metà del secolo XVI.

[109] *Silografia, dalla « Fabrica regiminis sanitatis » (Pavia, 1522) di Leonardo Leggi: la dimora idealizzata della scienza medica si identifica con quella del maestro, che dà lezione nel giardino adiacente.*

[110] *Monumento del giurista Francesco Corti, 1495 c. (Pavia, Università).*



Resta da ammettere che i presupposti su cui si basava il taglio della Piazza Grande non trovano in questa rielaborazione dell'alzato del Broletto una rispondenza particolarmente persuasiva. Ciò è dovuto in parte proprio a fattori genetici della Piazza stessa che, come abbiamo visto, si basava su un'accorta resecazione di due « iugeri » dell'impianto romano, per cui i lati corti, rispettivamente a sud e a nord della Piazza, vincolati a precedenti percorsi, non potevano facilmente essere coinvolti nell'assetto porticato previsto per i lati lunghi, avendo ai rispettivi vertici contigui lo sbocco di tracciati vari fondamentali, dei quali anzi mettevano allo scoperto una sezione. L'importanza dell'operazione sul piano urbanistico non dovette certo lasciare in ombra i due lati minori, ma non abbiamo elementi concreti in proposito. Non è certo senza significato che l'unico e più antico organismo architettonico coerente al disegno urbanistico che si possa ancora leggere sui lati lunghi sia il Palazzo De Diversi; anzi, tenuto conto di come gli si coordinano le tracce antiche dell'edificio che chiude l'isolato verso ovest, è forse, come già abbiamo accennato, il frutto calcolato di una riforma di tutto il tessuto urbano circostante, secondo criteri di consapevole rielaborazione della maglia viaria antica. Molteplici difficoltà, oltre a quella, già sottolineata, delle preesistenze da « stralciare », o comunque da rispettare, come fu per le chiese di San Nicolò della Moneta e di Santa Maria Gualtieri, portarono ad una realizzazione rallentata e scompensata di cui è traccia nella tipologia eterogenea dei colonnati, ma, anche in pianta, nel regime additivo ed empirico di tutta la fascia dei porticati. Ad un criterio non diverso, in fondo, ci si attenne per il prospetto del Broletto; ma, volendo contemporaneamente provvedere a tutto l'alzato e dovendo rispettare le interne suddivisioni dei piani, ne venne un frazionamento e una scansione che non poteva in alcun modo apparire né risolutiva e nemmeno proporzionata alla spazialità dell'intera Piazza. [114] È vero però che le due gallerie sovrapposte, per quanto in equilibrio difficile tra contrastanti strutture, restano, nell'insieme della veduta settentrionale del Broletto, le più genuinamente rappresentative di una parlata architettonica aliena da rigorose codificazioni, legata alla cromia lineare del cotto. A ciò contribuisce peraltro il contrasto con il ripristino spesso sordo e pedante delle tracce medievali, con troppo ampie restituzioni di paramenti laterizi imitati.

Gli esiti cinquecenteschi della stagione sforzesca nell'architettura pubblica appaiono decisamente di tono minore in confronto alle risorse e agli slanci che, prima e al di fuori del mecenatismo signorile, la città aveva saputo esprimere nel corso del XV secolo. Una ripresa vigorosa verrà solo nella seconda metà del secolo, con un architetto chiamato da fuori, per la costruzione di due collegi, innovatori della tipologia di questo genere di edifici: un segno sia pure indiretto del ruolo compensatorio, talora ahimè solo sentimentale, che Pavia riconoscerà nel suo Ateneo, quasi a risarcimento di perdite inevitabili. Pellegrino Pellegrini, architetto del Collegio Borromeo e del Collegio Ghislieri, disegnerà anche la cella campanaria della Torre Civica, che, non va dimenticato, è pur sempre una componente della composita e stratificata sede municipale.

Il primo dominio spagnolo produsse una riforma della cinta fortificatoria della città, con l'aggiunta del sistema dei bastioni. [1] L'immagine della città venne così mutandosi anche nel profilo esterno rispetto all'immagine affrescata in San Teodoro dalla quale siamo partiti; solo verso il Ticino, come documentano le vedute secentesche, taluni tratti della vecchia cinta, con le relative porte, ebbero più lunga sopravvivenza, sì che verso il fiume l'immagine della città rimase col suo vecchio ponte più durevolmente (sino a giorni di aberrante disorientamento, di cui ancora viviamo i risultati) un corpo vivo, come lo coglieva con genuina commozione, ma anche lucidamente, Stefano Breventano verso il 1570: ... *Questa città è situata in tal maniera che rende di sé un dilettevole et maraviglioso spettacolo, et ha una bella prospettiva più che altra città che sia posta in piano, et ha d'intorno uno eguale orizonte, che facilmente si vede il Levante, e il Ponente, il mezzogiorno, e il Settentrione. Sì che da essa Città non pare che sia più lontana una parte che l'altra, cosa invero di maraviglia. Il suo sito è quasi tutto piano dal mezo in su verso la tramontana, il restante poi fino alla riva del fiume va leggiermente dechinando. E comincia il dechinare dalla parte di Oriente alle stanze di Santo Olderico fino agli horti del monastero di Santo Epifanio, posti in una valletta, e verso il mezzodì cominzia la scesa al detto monastero, et al collegio de Marliani, e seguita alle cinque vie, et a quella volta che con voce popularesca si chiama Rabbiosa, et al palaggio di Giasone, e al monastero di San Thomaso, e al fondo della piazzetta del lino, et a quel luogo della strada nuova (la più bella strada che sia in Pavia), che s'addimanda il Biscione, per esser ivi sopra una gran Biscia, insegna de i Duchi Visconti di Milano, e poi sotto il palazzo del commune, et nel fine della piazza della Chiesa maggiore, e poi a San Georgio in Fenaruolo, segue poi il scendere dall'alto di Sant'Agatha verso il mezzodì et l'orriente... Questo sito adunque della città per esser in parte dechino porge un gran diletto a riguardanti e specialmente a coloro che si ritrovano di là dal Tesino, però che d'indi la si vede la metà, e più, e rende di sé una bellissima prospettiva, sì per la molta copia delle torri, tanto delle case private, quanto delle Chiese, le quali... erano in numero più di cento sessanta, come per la bella mostra, che fanno le chiese grandi, et i palagi...* ([163]) [1, 4]

NOTE

(1) Pavia non dispone di una moderna e aggiornata storia. La più ampia trattazione, per taluni aspetti ancora valida anche se di disagevole consultazione e lacunosissima per il periodo che ci interessa, resta G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, 8 voll., Pavia, 1823-1838 (specialmente i voll. 5 e 6). È peraltro utile la sintesi di P. Vaccari, *Profilo storico di Pavia*, ivi, 1932. Di numerosi studi speciali sull'età sforzesca sono ricchi il *Bollettino della Società pavese di storia patria* (dal 1907) e precedentemente il *Bollettino Storico Pavese* (1893-'94) e le *Memorie e documenti per la storia di Pavia e suo principato*, 1894-1898, oltre che parecchi contributi dell'*Archivio Storico Lombardo*. Ne diamo via via l'indicazione quando lo comporta il riferimento a momenti e specifici argomenti. Data l'appartenenza di Pavia al ducato milanese è spesso di grande aiuto la relativamente aggiornata *Storia di Milano* (specialmente per i volumi VI [1955] e VII [1956]). Ancora utile, per quanto superata e invecchiata, per la connessione che stabilisce tra le vicende del potere signorile e il grande monumento pavese è di C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia*, Milano, 1888. Fondamentale per l'ultimo periodo sforzesco resta di F. Malaguzzi-Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano, 1917-1929, voll. I-IV.

(2) Per questi rapporti dello Sforza a Pavia si veda: C. Sacchi, *Il Comune ed il contado di Pavia nell'acquisto del ducato di Milano*, M.D., 1894-'95, p. 103 e ss.; G. Dell'Acqua, *La lapide sepolcrale di Pasino degli Eustachi*, B.S.P., 1893, pp. 91-99. Inoltre in S.M. VI, pp. 404 e ss.; 518-519.

(3) Per il Castello Visconteo, oltre alla monografia del Magenta: C. Calzecchi Onesti, *Il Castello Visconteo di Pavia* (Atti dell'Istituto di architettura militare, fasc. 6, 1934, estr.); A. M. Romanini, *L'Architettura gotica in Lombardia*, Milano, 1965, p. 416 e ss.

(4) L'affresco di San Teodoro veniva pubblicato con solide note erudite da P. Moiraghi (*Una pianta di Pavia dipinta nel 1522*, B.S.P., 1893, p. 41 e ss.), il quale già orientava circa l'attribuzione a Bernardino Lanzani da San Colombano (not. 1490-1525). Cfr. anche A. Fanciulli Pezzini, *Appunti sul pittore B. Lanzani*, B.S.P.S.P., 1950, pp. 36-60, e spec. p. 52 e ss. Sulla storiografia pavese cinquecentesca si veda ora: E. Gabba, *La storiografia pavese del sec. XVI e le origini di Pavia*, Athenaeum, fasc. spec. 1976, estr.

(5) A. Arecchi e G. Calvi, *Un monumento distrutto del quale si è conservata l'immagine: il ponte coperto sul Ticino*, Pavia, 1974.

(6) Ho accennato a queste vicende in *Problemi della documentazione urbanistica di Pavia dal Medioevo all'epoca moderna*, « Atti del Convegno di studio sul centro storico di Pavia (1964) », ivi 1968, p. 13.

(7) A. Arecchi-G. Calvi, *Il ponte*, cit., pp. 51, 56.

(8) Maiocchi, *Cod. Dipl. Art.*, I, p. 2, n. 6.

(9) A. M. Romanini, *L'architettura gotica*, cit., p. 418.

(10) A. M. Romanini, *La rielaborazione trecentesca di Pavia romana*, in « Atti del Convegno di studio sul centro storico di Pavia », cit., pp. 123-140 (e spec. p. 134 e ss.).

(11) A. M. Romanini, *L'architettura gotica*, cit., p. 419 e ss.

(12) Sulle torri pavesi: E. Gualandi, *Le torri di Pavia*, B.S.P.S.P., 1954, I, pp. 15-28 (con bibl. prec.); e inoltre: G. Bariola, *Le torri*, in « Ospitalità italiana », 1932, aprile-maggio, pp. 29-30; R. Bossaglia, *Torri civili del Medioevo a Pavia*, A.L., 1959, pp. 198-201; F. Fagnani, *Le Torri di Pavia*, in « Provincia Pavese », 13 nov. 1965; G. P. Calvi, *Le torri dell'Università di Pavia*, L'architettura, XII, 1966, pp. 264-268.

(13) Sulla Strada Nuova: F. Fagnani, *La « Strada Nuova » di Pavia*, in « Pavia », 1964, 4, pp. 34-38; A. M. Romanini, *La rielaborazione trecentesca...*, cit., p. 127. Osservazioni sull'assetto tipologico degli edifici sulla Strada Nuova possono ricavarsi da A. Monestiroli, *Pavia: storia e progettazione della città*. Edilizia popolare, n. 113, luglio-agosto 1973.

(14) Una recente analisi delle superstiti bifore della Casa di Azzone è fornita da L. Erba, *Guida storico-artistica dell'Università di Pavia*, ivi, 1977, p. 11 e ss.

(15) G. Panazza, *Appunti per la storia dei palazzi comunali di Brescia e di Pavia*, Archivio Storico Lombardo, XCI-XCII, 1966, pp. 181-209 (per Palazzo del Popolo p. 200 e ss.). Circa l'assetto della zona si veda anche E. Giardini, *Memorie topografiche dei cambiamenti avvenuti e delle opere state eseguite nella città di Pavia sul fine del sec. XVIII e sul principio del XIX fino al 1830 e proseguite a tutto l'anno 1871*, Pavia, II ed., 1872, pp. 61-62.

(16) Per la Piazza Grande, oltre ad A. M. Romanini, *La rielaborazione trecentesca*, cit., p. 128 e ss.; P. Pavesi, *Il Broletto*, B.S.P.S.P., I, 1901, pp. 402-469 e spec. 463 e ss.; F. Fagnani, *La Piazza Grande di Pavia*, B.S.P.S.P., 1961, pp. 71-99.

(17) P. Pavesi, *Ordini e statuti del paratico dei pascatori*, B.S.P., 1893, p. 246 e ss. e F. Fagnani, *La Piazza Grande*, cit., p. 72 e ss.

(18) A. M. Romanini, *loc. cit.* alla nota 16.

(19) Ho esaminato nei particolari il caso di Santa Maria Gualtieri in *Contributo all'architettura e alla pittura longobarda dal sec. XI al sec. XII: alcuni inediti monumenti pavesi*. Atti del IV Congresso int. di studi sull'alto Medio Evo (Pavia, 1967), Spoleto 1969, pp. 501-509, tav. IX e ss. Gli aspetti delicati di raccordo che prospettavo tra la Piazza e la Strada Nuova trovarono, nell'occasione di lavori edilizi degli anni successivi, qualche accoglienza, sicché il varco a sud della chiesa fu riaperto, purtroppo senza quelle integrazioni che l'avrebbero reso urbanisticamente corretto; anzi fu oggetto di pronte operazioni speculative, colpevolmente tollerate, consistenti nell'aggiunta di vetrine, mentre non fu attuata la copertura che avrebbe alleggerito la frattura tra la parte vecchia e la nuova parte dell'isolato. Un progetto di restauro della chiesa, opera degli architetti N. Cec-

chini e V. Guizzardi, approvato dal Comune di Pavia nel 1976, comprende un radicale rimaneggiamento del passaggio che dovrebbe correggere i guasti, o almeno avvantaggiare la visuale meridionale della chiesa.

(20) Scarsissime sono le notizie sul Palazzo De' Diversi. Esse non vanno praticamente al di là dell'identificazione del proprietario e forse committente in Nicolino De' Diversi, maestro delle entrate, che l'avrebbe costruito nel 1374 (così in F. FAGNANI, *La Piazza Grande*, cit., pp. 85-86, e IDEM, *Guida storico-artistica di Pavia*, ivi, 1965, p. 91). Il palazzo è talora denominato Beccaria (cfr. A. M. ROMANINI, *L'architettura gotica*, cit. p. 323, e pag. 345, n. 42). E' sulla base della meditata struttura del palazzo e della sua precoce esecuzione (appare allo stato attuale il più antico edificio che si coordini con la piazza) che è forse possibile riconsiderare l'interesse della piazza come fatto progettuale, in confronto con forme esteriormente analoghe (il tipo allungato, circondato da porticati) che troveranno la loro massima manifestazione nella piazza di Vigevano. Per questo argomento si veda W. LOTZ, *La piazza ducale di Vigevano, un foro principesco del tardo Quattrocento*. In « Studi bramanteschi », Roma, 1974, pp. 205-221. Si vedano anche, sempre di W. LOTZ, *Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts*, Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft, 1968, pp. 41-60; *Die Piazza Ducale von Vigevano - ein fürstliches Forum des späten 16. Jahrhunderts*. Kunsthistorische Forschungen O. Pächt zu seinem 70. Geburtstag, 1972, pp. 243-257. Il valore esemplare della piazza di Pavia come precedente di sistemazioni sforzesche è già colto da A. M. ROMANINI, ivi, p. 323 cit.

(21) S. BREVENTANO, *Istoria della antichità, nobiltà et delle cose notabili della città di Pavia*, ivi, 1570, p. 12.

(22) Come fa notare giustamente il MAGENTA, p. 76 e ss., ma come già il BREVENTANO (*Istoria*, cit., p. 7). Ciò non toglie che persino nella manualistica più corrente il carattere residenziale e rappresentativo del Castello di Pavia venga sottaciuto o ignorato. Invece tale ruolo è colto ora in: S. VON MOOS, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissance - Architektur*, Zürich, 1974, pp. 33-36 e 47 e ss.; A. REINLE, *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Zürich - München, 1976, pp. 44-45.

(23) Si veda a suo luogo la scheda sul Parco, più avanti.

(24) Così nel documento non datato, ma databile almeno a prima del 1535, riportato dal GIANANI in *Mirabello*, p. 73. Anteriormente, nella lettera che citiamo altrove di Ludovico il Moro, del 1464, si distingue tra *zardino* e *barchetto*. Cfr. nota 29 bis.

(25) P. FRACCARO, *Centuriazione romana dell'Agro Ticinese*. In « Atti e memorie del IV Congresso storico lombardo (1939) », Milano, 1940 estr. La ricostruzione del tracciato stradale romano tra *Ticinum* e *Mediolanum* viene legata alla centuriazione dell'agro corrispondente, le cui tracce vengono seguite praticamente sino alle soglie del Parco. Resta incerto il percorso ulteriore della antica strada sino a Pavia. È di estremo interesse l'osservazione del Fraccaro (pp. 10-11 dell'estr.) che il tracciato nord del Parco Vecchio dal Cantone Tre Miglia a San Genesio è parallelo ai « decumani » della centuriazione. Sarebbe questo pertanto il più tangibile contatto tra l'assetto territoriale dell'Antichità e la sistemazione del Parco Visconteo.

(26) Il Castello di Mirabello rimane ora come un frammento architettonico ampiamente rimaneggiato, il cui elemento più vistoso, una robustissima balconata o corridoio aperto, è sostenuto da mensoloni di sarizzo di forma decisamente tardogotica. Il primo illustratore Moiraghi (in M.D., 1893) poteva mostrarne un'ala che è andata successivamente distrutta. [8] Si vedano anche MALAGUZZI-VALERI, I, p. 595 e ss. e pp. 634-639; G. CALVI, *Il Castello di Mirabello presso Pavia*, L'Architettura, XI, 1966, pp. 612-617; F. GIANANI, *Mirabello*, p. 21 e ss.

(27) Così nel documento del 23 luglio 1395 citato in GIANANI, *Mirabello*, p. 20, con riferimento a un ordine ancora di Galeazzo II, anteriore dunque al 1379.

(28) Il passo è citato fra l'altro in GIANANI, *Mirabello*, p. 26.

(29) Il sistema di approvvigionamento e di scarico delle acque della Certosa, ancora oggi perfettamente funzionante, e sulla cui efficienza ha attirato la mia attenzione il Padre Sisto dei monaci cistercensi, ora presso la Certosa, non dispone di alcun idoneo rilievo.

(29 *bis*) PRATO, *Il Parco Vecchio*, cit., II, pp. 29-30.

(30) Il passo della lettera del Piccolomini è citato dal GIANANI (*Mirabello*, p. 27: *Illinc Ducali viridario supereminet* [il Castello] *operi omnium maximo atque excellentissimo, cui Parco est nomen, venationibus piscationibusque constructo, ubi feras innumerabiles viginti millia passuum complexus murus observat*). Si noterà la precisione del dato dimensionale. Ma anche il passo dell'encomiastico necrologio di Gian Galeazzo, scritto da Andrea Biglia (riportato ivi p. 26) è di non minore interesse in quanto eco immediata e del valore rappresentativo del Parco e del ruolo che esso aveva nella cultura del tempo: *Aut quis miretur saltum* [il Parco] *illum papiensem quem hic ipse Galeaz tam mirifice struxit, sive ille Salomonem in aedificandis regiis aedibus, sive Cyrum in conserendis hortis voluit imitari? Id certum est locum vel ad decorem, ne dicam ad voluptatem, vel ad magnificentiam tam spectabilem esse, ut et hortos pensiles et fontes Musarum et Driadum et Nympharum domos, ceteraque huiusmodi a poetis cantata credi faciat non nihil extitisse*. Non si sa l'anno di questo testo concepito per l'anniversario della morte di Gian Galeazzo, e dunque scritto tra il 1402 e il 1435 (anno di morte del Biglia).

(31) R. LONGHI, in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (Catalogo della mostra, Milano, 1958), p. XXXI. Il passo figurava già nel saggio su Carlo Braccesco del 1942 e derivava da un più antico scritto su Bonifacio Bembo. Si veda in proposito nella più recente edizione: R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi* (a cura di G. Contini), pp. 144, 169-170, 1106-1107.

(32) Sul ruolo del Boccaccio nella nuova concezione del paesaggio e del giardino si veda W. SÖRRENSEN, *Der Schauplatz von Boccaccios Dekameron. Die Gärten an der Wende der Renaissance*. Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte, Februar bis Mai 1953, pp. 18-25. Tra gli esempi concreti di giardino trecentesco viene citato (p. 20) per la presenza di pergolati, del bagno e della peschiera anche il parco pavese. Anche più interessante che esistano già precedenti trecenteschi per la suddivisione tra giardino per fiori, per erbe aromatiche, prato, bosco, ecc., alla classificazione, prevista per Versailles, tra *Parterre, petit Parc, grand Parc*, solo che si ricordi quella pavese tra giardino, parchetto, parco. Per il ruolo del Boccaccio si veda anche F. SCHNACK, *Traum von Paradies. Eine Kulturgeschichte des Gartens*, Hamburg, 1962. Tenuto conto dei contatti diretti con Pavia, interessa anche il rapporto, questa volta concreto e privato, del Petrarca con il tema del giardino. Cfr. NOLHAC, *Pétrarque et son jardin*, Giornale Storico della letteratura italiana, X, 1887, pp. 404-414. Si vedano anche: M. L. GOTHEIN, *Geschichte der Gartenkunst*, Jena, 1914, p. 211 e ss.; F. G. JÜNGER, *Garten im Abend- und Morgenland*, München, 1960.

(33) F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, Roma, 1967, p. 29 e ss. È ricordato il giardino visconteo di Pavia; assume particolare interesse, alla luce della testimonianza di Enea Silvio Piccolomini (Pio II), già citata (cfr. nota 30), sul Castello e sul *viridarium* di Pavia, la ricostruzione del giardino Piccolomini a Pienza (ivi, pp. 47-48, tav. 37).

(34) Si veda, per la presenza di un codice trecentesco dei *Ruralia Commoda* del Crescenzio nella biblioteca viscontea: E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XVe siècle*, Paris, 1955, pp. 243-244, n. 773 (vedasi ivi p. 35, n. 110 r, ricordata in un elenco una versione in volgare della stessa); inoltre, dello stesso, il supplemento illustrato all'opera precedente, Paris, 1969, p. 5, pl. 31; e p. 39, pl. A. Il giardino di Azzone Visconti a Milano è descritto da GALVANO FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis Azonis*, in « RR.II.SS. », XII, n. ed. a cura di C. Castiglioni, p. 15.

(35) I materiali iconografici della pittura del XV secolo sono già stati ampiamente sfruttati dal MALAGUZZI-VALERI, I, p. 589 e ss.; 709 e ss. e *passim*. La mano che ha eseguito il banchetto di Massimiliano viene criticamente distinta dalle altre presenti nel codice, nella scheda del cat. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, p. 143, n. 454 (scheda di R. CIPRIANI).

(36) E. BATTISTI, « *Natura artificiosa* » *to* « *Natura artificialis* », *in* « The Italian Garden ». Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University - Washington, 1972, pp. 1-36. Si veda come corrisponda bene al tema la citazione del Biglia, riportata sopra alla nota 30.

(37) Ancorché in un testo di modesta portata, il ruolo storico degli orti monastici della Certosa di Pavia è accennato in G. B. TOBEY, *A History of Landscape Architecture. The Relationship of People to Environment*, New York, London, Amsterdam, 1973, pp. 77-78. Per questo aspetto dei chiostri della Certosa si veda: L. BELTRAMI, *Storia documentata della Certosa*, Milano, 1896, p. 77 e ss.

(38) I particolari delle celle sono sinteticamente afferrabili nei rilievi prodotti dal BELTRAMI, *Storia documentata*, cit., p. 94 e ss., per un'ipotesi di ricostruzione della forma originaria (cfr. fig. p. 14).

(39) I problemi cronologici dei chiostri sono esaminati da M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Certosa*, p. 16 e ss. e da J. G. BERNSTEIN, *The Architecture and Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia* (A Dissertation in the Department of Fine Arts, New York University, 1972), p. 15 e ss.

(40) Per gli affreschi più antichi del Castello si dispone di isolati riferimenti in CALZECCHI ONESTI, *op. cit.*, p. 73 e ss.; S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano, 1963, p. 476; F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965, p. 602 e tav. 346.

(41) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, pp. 164-165, n. 747.

(42) La lista dei documenti radunati dal MAIOCCHI nel *Codice Diplomatico-Artistico*, che citano Bonifacio Bembo in rapporto più o meno diretto con Pavia, sono trentasei; taluni di essi sono altamente significativi del ruolo che egli tenne specialmente negli ambienti della dimora ducale. Dai documenti emerge altresì quel contatto diretto col Foppa che a Pavia ebbe luogo e che ebbe conseguenze rilevantissime nel curriculum del maestro cremonese. Per una sintesi dei problemi bembeschi, con esauriente bibliografia aggiornata all'anno, si veda la recente voce nel D.B.I. (vol. 8, 1966) di F. MAZZINI.

(43) Particolarmente sfortunate le vicende dell'eredità delle opere del Foppa di Pavia, limitata oggi alla Pala Bottigella della Pinacoteca Malaspina (che peraltro è opera attribuita e non documentata) a cui si aggiungono l'attribuzione della nota Madonna dell'Oratorio della Cerreta, fuori Pavia, e quella del disegno per la vetrata del Carmine. Mi limito a rimandare, anche per la bibl. precedente, al capitolo di E. ARSLAN, in *Storia di Brescia*, vol. II (1963), pp. 929-948. Spetta all'Arslan il merito di avere insistito sulla particolare sensibilità « architettonica » del Foppa, che, a mio parere, proveniva anche da una diretta esperienza dell'architettura, come ho già sostenuto in *Storia di Brescia*, vol. II, cit., pp. 761-762.

(44) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, pp. 163-164, n. 746, 1469.

(45) *Ibidem*, pp. 164-165.

(46) Per il ruolo di Tristano Calco si veda la recente voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16 (1973), di F. PETRUCCI. Cfr. ora l'interessante ripresa dei parallelismi tra cultura letteraria e figurativa, con la proposta di un « riuso » appropriato del termine « cortigiano » in G. ROMANO (e M. T. BINAGHI, D. COLLURA), *Il Maestro della Pala Sforzesca*, Quaderni di Brera, n. 4, 1978, p. 7 e ss. e nota 5.

(47) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, p. 622, n. 745, 1469. La localizzazione sembra sicura considerando che la rassegna dei vani comincia a destra dell'ingresso segnalando a suo luogo la torre, e computando sempre le volte, e dunque le campate. Per i motivi araldici l'intervento del Petrarca è segnalato da F. NOVATI, *Il Petrarca e i Visconti*, p. 51 e ss. e pp. 73-81; cfr. anche L. BELTRAMI, *Divisia Vicecomitum*, Milano, 1900. Il connubio tra l'insegna « mit Zait » e « à bon droit » si riscontra in una pagina miniata con la sigla di Galeazzo Maria Sforza (S.M., VII, tav. p. 282-283, e inoltre le ill. alle pp. 41, 76, 177). Per gli affreschi scoperti sul finire degli anni Cinquanta al piano superiore del Castello: U. BICCHI, *Ricognizione al Castello di Pavia*, in « Informazioni economiche », Pavia, maggio 1959, estr.

(48) Le testimonianze del Petrarca e di Pio II (Enea Silvio Piccolomini, cfr. nota 30) sono state infinite volte citate e sono state raccolte già dal MAGENTA, I, p. 73 e ss. Il testo di Pasquier le Moine, scritto al seguito di Francesco I nel 1515, veniva pubblicato nel 1525. E commentato con larghi stralci da L. BELTRAMI, *Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano*, A.S.L., XVII, 1890, pp. 414-415.

(49) È ancora oggi sotto gli occhi il documento di uno dei tentativi, fatto fallire da un tempestivo intervento del prof. E. Arslan (e di cui chi scrive fu testimone), di frazionare in due piani l'Aula di disegno. Le aperture in rottura per finestre da aggiungersi sotto la « loggetta sforzesca » (qui illustrata alle figg. [38-40], ancora visibili, furono praticate negli anni '60 per l'esecuzione di un tale progetto, naturalmente non sorretto da alcuno studio preliminare né da alcuna autorizzazione degli uffici di tutela del patrimonio artistico. Spiegazione (ma non giustificazione in una sede universitaria alla quale, non foss'altro che per tradizione, si attribuiscono responsabilità culturali) la mancanza di spazio, che anche in tempi più recenti ha minacciato l'integrità della loggetta. Si deve anche al rettore A. Gigli Berzolari e all'abnegazione del preside della Facoltà di Lettere, Franco Alessio, se questo guasto è stato sinora evitato.

(50) P. ROMUALDO (GHISONI), *Flavia Papia Sacra*, Pavia, 1699, p. 119: « Nosochomium autem hoc quatuor obtinet dormitoria, quae Crucis inter se figuram praeferunt, et quatuor vulgo dicuntur *Crociere* in quibus hinc et inde lectuli pro Infirmis sternuntur ».

(51) Mancano, purtroppo, dopo le manomissioni subite, possibilità di controllo archeologico. Tuttavia si veda la citazione della « ecclesia nova » nel documento riportato a seguito della scheda, che si deve per forza datare prima della costruzione dell'infermeria femminile, che vi è detta « fienda », e cioè sicuramente prima del 1485. Si veda inoltre la lettera assai significativa — non datata, ma forse del 1459 — in cui fra' Domenico da Catalogna esorta gli amministratori a ornare la chiesa (MANGILI, p. 39). È ben vero che potrebbe trattarsi della chiesa vecchia, ma oltre agli indizi che la chiesa è in costruzione nel 1455 (SALETTI, p. 49) è interessante la data di riedificazione del 1453, fornita dal p. Romualdo Ghisoni (vedi scheda). Anche più esplicito il testamento di Jacopo Eustachi, del 9 dicembre 1473, che dispone di essere seppellito nella « ecclesia nova » dell'Ospedale (MANGILI, p. 116). L'aspetto attuale dell'aula di disegno, che ha preso il posto della chiesa, è fortemente alterato dalla modifica settecentesca che la trasformò in corsia, eliminando ogni articolazione interna, e probabilmente anche esterna. Non è infatti escluso che, insieme con l'apertura delle più grandi finestre settecentesche volute dal Pollach, sia stato eliminato anche l'apparato dei contrafforti, sulla cui presenza concordano la veduta di Pavia del Seicento e altre stampe moderne. (Cfr. su questo anche L. ERBA, *Guida*, cit., p. 169). Il soffitto interno può essere stato pure rimaneggiato, perché, mentre le mensole appaiono simili a quelle dell'infermeria femminile (alias « Aula del '400 »), l'ordito del soffitto appare diverso e semplificato.

(52) Si veda, per questi dati, la scheda dell'Ospedale e SALETTI (p. 49 e nota 24), che cita un documento del 2 luglio 1485 in cui l'infermeria femminile è detta *noviter principiata*.

(53) E' la deduzione già fatta da C. SALETTI da un documento del 13 maggio 1471 nell'art. cit. alla scheda, p. 49 nota 23. La

lettura del documento che riportiamo in appendice alla scheda stessa non può essere risolta in tutti i particolari, ma non pare dubbio che l'elencazione delle misure sia data da nord verso sud, attraverso i due chiostri occidentali.

(54) Oltre agli elementi già sopra citati ricavabili dai documenti, l'analisi diretta col soccorso di pur limitatissimi saggi di pulitura dimostra l'esecuzione più tarda del braccio ovest. E' da auspicare che le prove di pulitura di alcune tavolette, intrapresa dalla restauratrice Sorteni della Soprintendenza ai Beni artistici di Milano, sotto la direzione del soprintendente C. Bertelli e dell'ispettrice dott. S. Maspero, significhino la ripresa del restauro di tutti i superstiti soffitti dell'Ospedale. I risultati sinora raccolti nel braccio ovest possono essere all'incirca così sintetizzati: 1) le mensole di sostegno delle travi sono per l'ala ovest di tipo diverso: i fogliami imitano gli esemplari più antichi, ma assumono grafismi riduttivi del tutto nuovi. Va osservato peraltro che questo tipo nuovo ricorre anche in qualche caso isolato negli altri bracci, forse per effetto di sostituzioni ed è quasi identico a quello che ricorre nell'infermeria femminile (« Aula del '400 »). 2) I busti d'angelo non sono dipinti sulle tavolette come negli altri bracci ma su fogli di carta, evidentemente incollati successivamente. Questo modo di intervenire nei soffitti a tavolette è già documentato nel XV sec. per sedi particolarmente illustri come il Banco Mediceo di Milano (si veda in proposito F. MALAGUZZI-VALERI, III, 267). Un primo esame delle teste d'angelo orienta verso una cronologia dopo la metà del XVI sec. 3) I motivi decorativi dei listelli e delle travi, ancorché non facilmente distinguibili, sono in tutto e per tutto diversi dal tipico meandro « tardogotico » degli altri soffitti e sembrano decalcati da cartoni sagomati « ad hoc ». Il monogramma delle tavolette perimetrali degli altri bracci non risulta ripetuto. 4) L'orditura delle capriate superiori e gli stessi particolari tecnici del soffitto differiscono, anche se non in modo essenziale, da quelli degli altri bracci. Tuttavia, come si sottolinea nel testo, tutte queste differenze si notano (salvo ben inteso per le capriate) anche all'interno dello stesso braccio ovest, con il primo tratto verso l'incrocio, dove ricorrono tutte le caratteristiche comuni del resto della crociera. I riferimenti cronologici più prossimi mi pare siano l'indicazione della distruzione del refettorio prima del 1547 (che potrebbe essere quello del documento descrittivo riportato qui in appendice alla scheda) e quello della costruzione di un nuovo refettorio delle monache nel 1567. A rigore il braccio ovest potrebbe aver preso il posto del più vecchio refettorio solo dopo questa data, se l'interpretazione dell'ubicazione di quest'ultimo è corretta; ma poteva anche essere costruito subito dopo l'incendio avvenuto prima del 1547, trasferendo provvisoriamente il refettorio altrove.

(55) Oltre alle « stalle ducali » si conoscono dai documenti la Casa di Delfino Strada, primo reggitore della « societas » ospedaliera; e inoltre la Casa del *dominus Gracinus* o *Grazinus* del documento che pubblichiamo in appendice alla scheda.

(56) Così nel *Principe*, al paragrafo 3, dove lo cita, insieme con Cesare Borgia, come esempio del semplice cittadino assurto al potere *per virtù o per fortuna*, e specialmente in quanto *per li debiti mezzi e con una grande sua virtù di privato diventò duca di Milano; e quello che con mille affanni aveva acquistato, con poca fatica mantenne*. Si veda anche il giudizio espresso nelle *Istorie Fiorentine*, VI, 17.

(57) L'elenco dei « socii » è dato dal MANGILI, pp. 21-22, dove tuttavia è da correggere la traduzione di *frisarius* come *fresatore*, laddove si tratta — secondo chiarimenti di cui sono debitore al collega Angelo Stella — di un venditore o fabbricatore di *frisia* (ricami o passamanerie).

(58) PH. FOSTER, *Per il disegno dell'Ospedale di Milano*, A. L., XVIII, 1973, pp. 1-22.

(59) Non mi è stato possibile reperire notizie su Domenico da Catalogna, al di là di quelle raccolte dal MANGILI (op. cit. alla scheda, p. 32 e ss.). Il domenicano risiedeva a Pavia nel monastero di Sant'Apollinare, ma abbandonò la città prima di veder compiuta l'opera da lui sostenuta. Le sue lettere fanno intravedere anche dissapori con l'amministrazione dell'Ospedale.

(60) Ho trattato dell'Ospedale di Brescia nella *Storia di Brescia*, vol. II (1963), p. 682 e ss., ove mettevo in rilievo l'interesse della sua priorità nei confronti di un gruppo di ospedali lombardi. Il FOSTER (art. cit., alla nota 67) accenna a un mio riferimento ad una fonte ulteriore per la ricostruzione dell'Ospedale bresciano. In realtà devo aver alluso all'antica terminologia di « crociera » come fa anche P. BORDONI in *Storia di Brescia*, vol. III, p. 1040; si veda ivi, p. 1039, la pianta del 1821 che mostra tre bracci della cosiddetta « crociera », che sarebbe stata dunque ancora imperfetta, con curiosa analogia con i casi di Firenze e di Pavia per quanto riguarda l'esecuzione di un primo braccio trasversale a est. Tuttavia, pur non potendo dare ora una notizia conclusiva circa l'epoca dell'aggiunto braccio trasversale, occorre riconoscere che in un primo tempo si eseguì una sola corsia orientata sull'asse nord-sud; l'aggiunta di un braccio trasversale fu poi forse un influsso « di ritorno » degli Ospedali di Pavia, Mantova e Milano. Non risolutive e anzi contraddittorie sono le vedute di Brescia del Rascicotti (1599) e di Pierre Mortier (1704) pubblicate nel saggio di G. PANAZZA, *Il volto storico di Brescia* (III vol., cit., della *Storia di Brescia*, p. 1058 e ss.). Dallo stesso prof. Panazza apprendo che in anni recenti sono apparse tracce di un chiostrino nordorientale che appoggerebbero, sia pure indirettamente, una cronologia precoce dello sviluppo verso est dell'Ospedale (il cui chiostro sud-ovest era addirittura, come è noto, ricavato da una precedente fabbrica degli Umiliati).

(61) Così la bolla di Nicolò V per la Ca' Granda di Milano: *... Item quod in prædicto hospitali fiant ædificia pro infirmis ibi defferendis, scilicet dormitorium cum lectis ab utraque parte, et cum altari in capite vel in medio, ut infirmi stantes in lectis possint missam audire et sacrificium videre...* (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Appendice II, Milano, 1885, p. 86: Bolla del 2 aprile 1457). È interessante notare che la posizione dell'altare interno alla corsia è esplicitamente menzionata nelle disposizioni di riforma degli ospedali milanesi, emanate dal card. Enrico Rampini il 9 marzo 1448 (preludendo alla fondazione della stessa Ca' Granda): cfr. G. C. BASCAPÈ, in S.M., VIII, 1957, p. 403.

(62) FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, 1972, II, p. 298 e ss. Per i rapporti tra il Filarete e il Filelfo si veda E. GARIN, in S.M., VII, p. 565 n. 3 e p. 577.

(63) FOSTER, *op. cit.*, p. 9. La lettera è in data 4 giugno 1456. Conviene citarne il passo, relativo, a paragone di quello della lettera a Pavia, che citiamo nel testo: *... in questa nostra città de Milano si è principiato de fare uno hospitale grande, in che concora tutta quanta questa predicta città universalmente desiderando ch'el se faza belissimo, acconcio et più ornato che sia possibile. Ma al murare fino ad hora non è data grande opera, solo per fare ch'el sia hedeficato con bono desegno. Et per questa casone vengono lì mandati da mi maestro Antonio da Fiorenza Inzignero et maestro Johanne de Sancto Ambrogio maestro de muro, che ambedue hanno bono inzegno per vedere integramente tutto quello hospitale di quella vostra città, et per examinarlo et per cavare il designo: et perchè sapiamo che voi ve delectati del murare e del fare hedificare, avemo ordinato che li predicti Maestri se adrizano a voi, pregandovi che vi piaza fargli mostrare tuto il dicto hospitale, et como è sito et hedificato per forma, che ne possino cavare il disegno.*

(64) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, p. 80 e n. 372.

(65) FOSTER, *op. cit.*, p. 5.

(66) W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt a. M., 1952, IV, p. 1 e ss., e specialmente pp. 5-6-7 e nota 23ª. La notizia è ribadita nel più recente libro di G. PAMPALONI, *Lo Spedale di S. Maria Nuova e la costruzione del loggiato di B. Buontalenti*, Firenze, 1961, p. 20 e nota 47: negli anni 1313-1315 viene sistemato il primo nucleo dell'Ospedale, mentre sotto lo « spedalingato » di prete Orlando Pierozzi (1332-1348), pare nel 1334, lo si prolungò, costruendo anche il braccio destro della croce.

(67) Si veda per questo aspetto ancora W. e E. PAATZ, *op. cit.*, p. 7. Il dato sulle dimensioni in braccia è fornito dal Richa citato dai Paatz (si noterà l'errore di stampa di 280 braccia di lunghezza anziché 208, che è esattamente 13 x 16). Nell'asse lungo l'Ospedale fiorentino fu poi ulteriormente allungato di un modulo verso il piazzale d'ingresso. Per l'iconografia dell'Ospedale si veda l'articolo del FOSTER, *cit.*, figg. 8-12; essa va però interpretata alla luce dei dati qui ricordati.

(68) Per il tracciato delle cinte storiche di Pavia rimando al mio articolo cit. alla nota 6. Si noterà, a scopo comparativo, che il lato medio dello « iugero » dell'impianto antico della città, di circa 80 metri, è pari a circa 126 braccia che è proprio la lunghezza dell'*infirmaria longa*; nell'Ospedale tuttavia si aggiungevano altre 16 + 12 = 28 braccia delle due piazzette, che rappresentano l'eccedenza spostata verso nord, dal momento che il perimetro sud dell'Ospedale è allineato approssimativamente con uno degli assi viari paralleli al « decumano ». (Tale asse si riconosce ancora attraverso il transito già « strada delle catene » che unisce l'ingresso principale dell'Università alla piazza Leonardo da Vinci, e poi prosegue esattamente tra le torri romaniche, che bene conservano l'angusta impronta dell'antica via).

(69) FILARETE, *Trattato*, ed. cit., I, p. 299. Nel testo il Filarete dà conto minuzioso del sistema di partizione, che combina la metrica interna del manufatto con un sistema di coordinate esteso a tutta l'area disponibile, divisa per questo in « parelli ». Se ne veda l'illustrazione fornita da L. GRASSI, ivi, p. 301 e fig. 29. Per l'applicazione del proporzionamento nella Ca' Granda cfr. anche in A.L., 1973, p. 2 e nota 17.

(70) FILARETE, *Trattato*, ed. cit., I, p. 356. Le tangenze del Filarete con Pavia non sono state, che io sappia, ancora approfondite, e tuttavia non devono averlo lasciato indifferente le due reliquie antiche più vistose della città, la Torre di Boezio e il Regisole, talché diverse figure del Trattato (cfr. ivi, II, tavv. 21 e 125) riecheggiano disinvoltamente elementi dei due monumenti pavesi, ancorché con varianti e innovazioni iconografiche, bene illustrate quanto al Regisole da J. SPENCER, *Il progetto per il cavallo di bronzo per F. Sforza*, in A.L., 1973, pp. 23-36.

(71) Il rapporto tra i Solari e il Filarete è colto bene da A. M. ROMANINI, in S.M., VII, p. 612 e ss. (di cui si veda anche la voce *Averlino* in D.B.I., IV, 1962). Per le parole dello Sforza si veda nel FILARETE, *Trattato*, ed. cit., I, p. 317.

(72) Così in una lettera citata da E. MARANI, *Mantova. Le Arti*, vol. II, 1961, p. 70. Anche più rilevanti per una fase più tarda (si veda qui, più avanti, al paragrafo 10), gli studi sulle capriate e in generale sui materiali lignei, di Leonardo da Vinci.

(73) Oggi solo la Biblioteca, sul lato est del chiostro piccolo, può dare un'idea della partizione e della struttura originaria dei grandi vani della Certosa, indubbiamente dominati da una scansione in campate, con volte costolonate, archi trasversi e montanti su mensole o partenti da terra. Sopra la « sagrestia nuova » si conservano tuttora, occultate dall'attuale soffitto cinquecentesco, altre volte dello stesso tipo, che sono ora oggetto di studio nell'ambito del gruppo del C.N.R. presso l'Istituto di storia dell'arte di Pavia. Tuttavia specie in quest'ala, data l'ingente altezza delle volte, è giocoforza ipotizzare un piano intermedio (come fece il BELTRAMI, *Storia documentata della Certosa...* cit., pp. 87-88) con travi e soffittatura lignea.

(74) Basti citare il caso della famosa planimetria del Monastero di San Gallo, ove l'Ospedale è coniugato, con una propria cappella e con un proprio chiostro, insieme con il chiostro e la cappella del noviziato. Ma per questi aspetti generali distributivi rimando a W. BRAUNFELS, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln, 1969, p. 52 e ss. e spec. p. 60, fig. 11 e n. 17 e tav. 16. Ma si veda, dello stesso Autore: *Mittelalterliche Sozialpflege im Spiegel ihrer Bauten*. Das Münster, 1970, pp. 49-60. E inoltre: U. CRAEMER, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*, Köln, 1963; D. LESTIKOW, *Hospitalbauten in Europa aus zehn Jahrunderten. Ein Beitrag zur Geschichte des Krankenhausbaues*. Ingelheim a. R., 1967.

(74 bis) G. SEMPER, *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten*, 2, München, 1863, p. 317 e ss.; J. STRZYGOWSKI, *Die europäische Kunst*, in Belvedere, 1924, pp. 35-55.

(75) C. CESARIANO, *Vitruvius, De Architectura* (Como, 1521). (Ed. a cura di C. H. KRINSKY, München, 1969, f. 99 v e 100 r). E' merito del FOSTER (art. cit., p. 11 e nota 97) aver attirato l'attenzione su questo passo.

(76) Si noterà la derivazione vitruviana del termine « interpensivi » rubricato anche nella *Tabula de' vocabuli del* CESARIANO, ediz. cit.

(77) Si veda il testo sopra estesamente citato del Duca ove questi inviati pavesi a Firenze sono detti semplicemente *alcuni*, e poi *quelli tali citadini*, a rigore non escludendosi neppure che non si tratti neppure di tecnici, ma solo di amministratori e imprenditori.

(78) Sul ruolo dell'Amadeo come architetto mi limito a rimandare a E. ARSLAN, in S.M., e alle pagine recenti di A. CADEI, *Nota sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia*, B.S.P.S.P., 1972-'73, pp. 35-60, oltre che alla parte curata in questo stesso volume da M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI.

(79) MANGILI, *op. cit.*, alla scheda 21.

(80) MANGILI, ivi, pp. 136-137. Vedi anche GIANANI, *Mirabello*, cit., pp. 228-235.

(81) MANGILI, ivi, p. 109.

(82) Sulla particolare organizzazione del cantiere in rapporto con le esigenze della progettazione rimando ai cenni di A. CADEI, *op. cit.*, p. 36 e ss.

(83) Su Giovanni da Piscina il MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, registra menzioni documentarie che vanno dal 1461 al 1477. Singolare che il suo ruolo di architetto del rinnovato Monastero della Pusterla sia testimoniato da un'epigrafe coeva che lo cita con la formula encomiastica e la data 1461: *Architector Joannes de Piscina / Quo non praestantior alter / Anno Domini MCCCCLXI.* Ce ne sarebbe quanto basta per riprendere in considerazione le parti quattrocentesche del complesso. L'altro lavoro che emerge dai documenti è un intervento di riattamento e di trasformazione nel Broletto, di cui non è facile ora determinare i limiti. Si veda anche F. GIANANI (l.g., vedi bibl. alla scheda sull'Ospedale). *L'enigma di Rinaldo de Stauris di Cremona*, Pavia, 1957, pp. 29-33; IDEM, *Il « Monasterium Theodotis » sede attuale del Seminario Vescovile di Pavia*, ivi, 1971, p. 76 e ss.

(84) Per Martino Fugazza: MAIOCCHI, *Cod. Dipl. Art.*, I (raccoglie documenti che vanno dal 1465 al 1491); P. CARPEGGIANI, *Congruenze e parallelismi nell'architettura della seconda metà del '400: il Filarete e Luca Fancelli*, A.L., 1973, p. 55, nota 26. Il FOSTER art. cit., p. 55, nota 26, cita un parere orale di A. M. Romanini (della quale si veda, per il Fugazza, lo studio: *La chiesa di S. Salvatore a Pavia*, in: « Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi », Roma, 1962, II, p. 214 e ss.) per una ipotesi attributiva al Fugazza dell'Ospedale di San Matteo a Pavia. La prof. Romanini mi conferma cortesemente di aver menzionato, nel Fugazza, solo un possibile costruttore pavese dell'epoca. Quanto ai più noti da Candia ne ho accennato brevemente nella mia monografia *S. Michele Maggiore*, Milano, 1963, p. 40.

(85) Sul ruolo di Guiniforte alla Ca' Granda si veda oltre a E. ARSLAN, cit., alla nota 71 anche L. GRASSI nell'ed. cit. del Trattato del Filarete, I, pp. XXIV e 98 nota.

(86) F. MALAGUZZI-VALERI, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV sec.*, Italienische Forschungen, 1906, II, p. 64. Per i Solari in generale si rimanda al capitolo fondamentale della *Storia di Milano*, vol. VII, 1956, p. 601 e ss. di A. M. ROMANINI.

(87) MAIOCCHI, *Cod. Dipl. Art.*, I, pp. 81-82, n. 381 in data 19 agosto. Il Duca di Milano ordina che *...in tutt'i laborerii se hanno a fare se deba adoperare maestro Johanne da Pavia nostro inzegnero principale, qual nuj l'abiamo caro et sugli nostri lavorerii si è deportato fedelmente.* L'identificazione col Solari è resa

improbabile — come mi fa osservare la dott. Ottolenghi — dalla grafia « da Pavia » dato che la residenza poteva difficilmente sostituire l'indicazione della provenienza. Ma anche l'identificazione con Giovanni da Piscina lascia perplessi, data la mancanza di notizie concrete circa l'attività di questo costruttore nei cantieri ducali. (Vedasi più sopra la nota 83).

(88) L. Erba, *Guida storico-artistica dell'Università di Pavia*, ivi, 1976, p. 81. L'altezza della zoccolatura è data in un braccio e tre once (poco meno di 70 cm.). La documentazione precisa come l'intero colonnato dell'ordine inferiore sia stato sostituito dalle colonne in granito che ancora oggi si vedono e che hanno contribuito non poco ad alterare l'aspetto del chiostro, uniformandolo peraltro agli altri non trascurabili inserti settecenteschi: cornici, risalti, balaustre etc. Nel rilievo ci siamo limitati a segnalare il livello dell'antica zoccolatura [28].

(89) Ritengo di dover annotare un elenco delle forme con le relative misure anche nella speranza che si possa, in altra occasione, pervenire ad una identificazione con gli interessanti conteggi e nomenclature dei documenti riportati da F. Gianani (vedi nota successiva): a) il torciglione, 9 x 29; b) conchiglia 23,5 x 23,5; fascia con festoni e fronde, ciascuna volta due elementi che compongono una unità complessivamente 23,5 x 68,5. L'unico oculo che conserva, per quanto danneggiato, la cornice in cotto, ha un diametro maggiore di 76 cm., contro uno interno di cm. 54. E' composto da elementi di terracotta della larghezza di circa 12 cm.

(90) F. Gianani, *L'enigma*, cit., p. 29 e ss.

(91) Si veda l'interessante correzione alla lettura di un documento circa il Palazzo Bottigella di corso Mazzini più avanti, nel testo curato da M. G. Albertini Ottolenghi.

(92) La dimensione della cornice nuovamente ritrovata è in altezza di circa 98 cm., per poco più di 3 m. Le forme in terracotta si possono così elencare; dall'alto in basso con le misure di sola lunghezza tra parentesi (e si aggiunge la dimensione del mattone collocato « di testa »), essendo l'altezza invariabilmente di 9 cm., con la sola eccezione della fascia a rombi e rosette, che è di formelle quasi quadrate: 1) mattone liscio (28/14); 2) mattone con dentello (27/14); 3) mattone con smusso (27,5/14); 4) toro e gola (28/14); 5) formella con rombi e rosette (19 x 17,5); 6) listelli (28/14); 7) dentello (come il n. 2); 8) mattone liscio (come il n. 1).

(93) Sui complessi problemi della plastica in terracotta alla Certosa mi limito a citare E. Arslan, in S. M., VII (1956), p. 693 e ss.; A. M. Romanini, *L'incontro tra Cristoforo Mantegazza e il Rizzo nel settimo decennio del Quattrocento*, A. L., IX, 1964, pp. 91-102; R. Bossaglia, in *La Certosa di Pavia*, Milano, 1968, p. 45 e ss.; J. G. Bernstein, *op. cit.*: qui una larga rassegna dei documenti (p. 95 e ss. e 188 e ss.) che seleziona fra l'altro tutte le forniture di Rinaldo de Stauris alla Certosa negli anni 1464-'66 e discute a fondo la questione del ruolo del De Stauris nelle terrecotte della Certosa, anche in confronto ad altri monumenti pavesi, ivi compreso l'Ospedale (ivi, p. 122 e ss.). Solo va avvertito che l'autore del saggio « L'enigma di Rinaldo de Stauris » (vedasi bibl. in calce alla scheda dell'Ospedale) non è il compianto G. Borlini, ma F. Gianani.

(94) Sull'Ospedale di Mantova e sul ruolo del Fancelli a Mantova rimando a E. Marani, in *Storia di Mantova. Le Arti*, II, Mantova, 1961, p. 68 e ss.); Foster, *art. cit.*, p. 8 (il quale esprime dubbi sull'assegnazione al Fancelli, cfr. ivi, nota 74); P. Carpeggiani, *op. cit.*, pp. 53-69. Devo il mio vivo ringraziamento al prof. Ercolano Marani per generose aggiornate informazioni sulla leggibilità attuale delle antiche strutture dell'Ospedale mantovano.

(95) La variante planimetrica si rivela in modo inedito nella costruzione di un nodo centrale autonomo, che rompe di fatto la sequenza paratattica e sovrapponibile dei moduli sui due assi. Le verifiche sinora possibili sulle planimetrie sommarie consentono di confermare il mantenimento almeno approssimativo della larghezza della corsia a 16 braccia, mentre la lunghezza risulta superiore di poco a due moduli quadrati. La riduzione delle dimensioni assolute risulta in un certo modo compensata da una innovazione formale.

(96) F. Gianani, *L'enigma,* cit., p. 35; F. Fagnani, *S. Maria di Canepanova. Guida e profilo storico*, Pavia, 1961, pp. 16-18.

(97) A. M. Romanini, *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto* (cit. alla scheda) con considerazioni generali anche sull'architettura dell'Ospedale pavese nel panorama lombardo del tempo.

(98) Per la bibliografia riguardante Bonifacio Bembo e le questioni relative (per cui si veda anche più avanti, e nel testo curato da M. G. Albertini Ottolenghi sul Collegio Castiglioni) rimando, per brevità, alla voce accurata di F. Mazzini nel D.B.I., 8 (1966).

(99) Maiocchi, *Cod. Dipl. Art.*, I, p. 78, n. 363.

(100) Il *Codice Dipl. Art.* del Maiocchi riporta ben 141 documenti sul Vidolenghi, che vanno dal 1446 sino al 1501, anno in cui risulta essere morto. Un « ex voto » su cui si leggeva la sua firma si conserva ancora nella Chiesa del Carmine, ma non è evidentemente sufficiente per ricostruire un così lungo curriculum. Recente è l'attribuzione a lui della lunetta con la Madonna dei Disciplinati nella Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo (M. T. Mazzilli nella lunga didascalia all'illustrazione della lunetta, nel testo di A. Grignani e A. Stella cit. alla nota successiva).

(101) A. Grignani e A. Stella, *Antichi testi pavesi*, Pavia, 1977, p. 78 (ivi si veda la didascalia alla tavola di M. T. Mazzilli).

(102) Maiocchi, *Cod. Dipl. Art.*, I, p. 81, n. 379. Non meno complessa è l'identificazione della personalità di Agostino da Vaprio, appartenente a una diramata famiglia di pittori, bene documentata nel Codice (si veda anche il tentativo di albero genealogico nell'*Indice* del *Codice* di R. Cipriani, p. 61). Agostino lavorò anche agli affreschi di San Michele, ma problemi di identificazione sono sorti per l'interpretazione non facile dei documenti relativi. Così ebbi io stesso a proporlo (nella monografia *S. Michele di Pavia*, Milano, 1967, pp. 137-138), diversamente dall'interpretazione del Maiocchi, come autore, insieme col padre Giovanni, dell'incoronazione della Vergine del semicatino del coro, anche sulla base del confronto con il trittico datato della Chiesa di San Primo. Ma giustamente C. Piacentini (nella tesi di laurea, *Traccia per un catalogo della pittura pavese della seconda metà del '400. Università di Pavia,* 1970-'71, p. 81 e ss.) osservò che la committenza dichiarata dai documenti manterrebbe ad Agostino e Giovanni piuttosto gli affreschi delle volte. F. Gianani, alla sua volta (*La basilica di S. Michele Maggiore in Pavia*, ivi, 1974, p. 82-83) ritorna all'assegnazione ad Agostino De Sanctis dell'Incoronazione dell'abside, sulla base della maggiore retribuzione assegnatagli dai documenti.

(103) Mangili, *op. cit.*, pp. 36-37.

(104) Per le tavolette cremonesi: F. Voltini, *Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo*, Paragone, 1957, n. 87, pp. 54-55. Per le pitture del Carmine si veda da ultimo A. Cadei, *Belbello miniatore lombardo. Artisti del libro alla corte dei Visconti*, Roma, 1976, p. 59 e ss.

(105) L'epigrafe veniva già registrata dal Breventano, *Istoria*, cit., p. 95.

(106) A. Peroni, *Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo*, Bologna, 1975, p. 122. Si veda anche il catalogo: *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, 1958, pp. 133-134, n. 426.

(107) Nella cronologia del resto corrente, che attribuivo alla Pietà (cfr. nota precedente), prescindevo da ogni considerazione di rapporto con la costruzione. D'altra parte le perplessità di nuovo esposte da R. Bossaglia nel suo saggio sulla scultura nella Certosa di Pavia (*Certosa*, p. 49 e ss. e note corrispondenti) inducono a sottolineare ancora una volta il carattere provvisorio e convenzionale dell'assegnazione ad Antonio.

(108) Il libro indubbiamente invecchiato di G. CLAUSSE, *Les Sforza et les arts en Milanais*, Paris, 1909 (alle pp. 216-233) contiene però un capitolo apposito su Ascanio Sforza, alla cui personalità fa solitamente ombra il maggior rilievo che spetta a Lodovico il Moro. Ma l'epigrafe che per lui dettò Giulio II (*honestissimarum contentionum oblitus*), per il sepolcro fattogli scolpire di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo a Roma, lo definisce incisivamente *in secundis rebus moderatus, in adversis summus vir*. Si veda anche, su Ascanio, MALAGUZZI-VALERI, I, p. 429 e ss.

(109) A. CADEI, *nota* cit., pp. 39-40.

(110) A. CADEI, *nota* cit., p. 39.

(111) MAIOCCHI, *Cod. Dipl. Art.*, I, pp. 328-330, n. 1372. Il verbale è commentato da A. CADEI, op. cit., p. 40 e ss. Aggiungerei che gli espliciti cenni a questioni tecniche delle fondamenta sembrano collegarsi alla cattiva fama di Bramante appunto come ingegnere e tecnico. Si veda in proposito J. S. ACKERMANN, *Notes on Bramante's bad reputation*, in Studi bramanteschi, Roma, 1974, pp. 339-349. La questione potrebbe essere allargata su base sociologica, nel filone dei contrasti tra tradizioni di cantiere e fenomeni corporativi, ricordando la fama dei costruttori lombardi che s'intravede anche dal ben noto ricorso a loro da parte del Brunelleschi per l'esecuzione della cupola fiorentina; sino a riaffiorare, ad esempio nella censura di B. Gadio a carico del Filarete, per i suoi perfezionismi nella Ca' Granda di Milano: *... Ma questi Fiorentini voleno fare di sua testa et a le fiate non sano quelle se fazano* (in una lettera del 1473 a Cicco Simonetta; FILARETE, *Trattato*, ed. a cura di L. Grassi, p. 305).

(112) A. CADEI, *nota* cit., p. 36.

(113) L. ERBA, *Guida cit.*, p. 11 e ss. e fig. 2.

(114) S. BREVENTANO, *Istoria* cit., p. 12 v.

(115) L. ERBA, *Monumenti e lapidi conservati nel palazzo centrale dell'Università di Pavia*, ivi, 1977, p. 21.

(116) L. ERBA, *Monumenti*, op. cit., p. 38.

(117) L. ERBA, *Monumenti*, op. cit., p. 14.

(118) L. ERBA, *Guida*, op. cit., p. 17 e ss. e 143.

(119) Per una ricostruzione della fisionomia dell'Archiginnasio bolognese, entro un interessante per quanto limitato materiale comparativo, si veda ora K. RÜCKBROD, *Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp*, Darmstadt, 1977, p. 81 e ss.

(120) Per le notizie relative si veda in questo stesso volume la scheda relativa al Collegio, stesa da M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI. Circa la personalità del fondatore e l'urgente eredità legata anche al suo nome e a Castiglione Olona si vedano ora i contributi di A. PAREDI e G. A. DELL'ACQUA, *Immagini di Castiglione Olona*, Milano, 1976.

(121) Per l'interpretazione di Bonifacio Bembo si veda la voce di F. MAZZINI per il D.B.I., cit. La identificazione di parti attribuibili al Bembo, anche come spunto per una revisione della sua personalità risale all'articolo di F. R. PESENTI, *Per la discussione su B. Bembo*, in A. L., 1965, 2, pp. 67-69 (cfr. anche ID., *Per una nuova interpretazione di B. Bembo*, Arte antica e moderna, 1963, pp. 319-322).

(122) C. CESARIANO, *Vitruvius*, cit., f. CVIII. Riporto il passo sciogliendo le abbreviazioni e adattando la punteggiatura ad una più facile lettura. Le notizie vagliate accuratamente da G. Franchi sulla biblioteca del Collegio Castiglioni si integrano molto bene con la citazione del Cesariano (G. FRANCHI, *Ancora alla ricerca di Pavia che fu*, 2ª ed., Pavia, 1959, pp. 85-93).

(123) Sui più antichi collegi universitari pavesi: (G. CAPSONI) *Notizie risguardanti la città di Pavia raccolte da un suo cittadino*, Pavia, 1876, pp. 731-749); V. MAGENTA, I, p. 770, nota; G. VIDARI, *Frammenti cronistorici dell'agro ticinese*, Pavia, 1891, III, p. 61 e ss.; L. C. BOLLEA, *Gli studenti ultramontani nell'Università di Pavia*, in « Universitatis Ticinensis sæcularia undecima », Pavia, 1925; M. BENDISCIOLI, *I collegi e l'Università*, in « Discipline e maestri dell'Ateneo pavese », Pavia, 1961, pp. 349-379. Sul collegio di C. Sacco: Z. VOLTA, *Il collegio di C. S. in Pavia*, A.S.L., 1891.

(124) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, p. 359, n. 1495. Il documento dichiara esplicitamente: *... qui ambo specialiter vocati fuerunt pro consultatione suprascripte fabrice (Ecclesie majoris Papie)...*

(125) G. ALEATI, *Il problema dell'ospitalità nella città di Pavia nel Medioevo*, A.S.L., serie VIII, VI, 1956, estr., p. 11 e ss.

(126) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, I, p. 359 n. 1496 in data 22 giugno 1490. Il compenso è dato al Martini *pro eius mercede adventus sui a civitate Mediolani ad hanc civitatem Papie pro consulendo circha presentem fabricam et modellum ipsius fabrice tam pro laborerio iam facto quam pro in futuro fiendo et ad participandum cum Magistro Christoforo ingeniario ipsius fabrice...* Viene dunque specificato non solo genericamente il sopralluogo, ma anche l'impegno di collaborazione con Cristoforo Rocchi per i problemi del modello e del cantiere che ne furono oggetto. A. CADEI (*Nota sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia*, B.S.P.S.P., 1972-'73, p. 43) sottolinea che i documenti sono espliciti nel limitare l'intervento dei due maestri a dei pareri, escludendo che abbiano fornito disegni.

(127) A. M. BRIZIO, *Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Studi bramanteschi, Roma, 1974, pp. 9-10.

(128) E. SOLMI, *Leonardo da Vinci. Il Duomo, il Castello e l'Università di Pavia* (uscito per la prima volta nel B.S.P.S.P. del 1911, riprodotto poi nella pubblicazione Leonardo da Vinci e Pavia, ivi, 1952 e ora infine in Scritti vinciani, Firenze, 1976, pp. 419-476). L'interpretazione estensiva data dal Solmi ai rapporti di Leonardo con Pavia, e in particolare che egli avesse steso qui il codice B, è stata presto ridimensionata, già ad esempio da I. CALVI, *L'architettura militare di Leonardo da Vinci*, Milano, 1943, p. 116 e ss. Nella parziale revisione che qui si fa dei rapporti di Leonardo con Pavia non si ha altro intento che di sfruttare il punto di vista tipologico degli appunti leonardeschi come quelli di un ipotetico visitatore, per valorizzare i « disiecta membra » delle architetture pavesi. E' fuor di dubbio che i materiali poco noti di queste ultime potranno portare un contributo non trascurabile allo studio dell'esperienza architettonica di Leonardo.

(129) Per le vicende del modello, ora ai Musei civici di Pavia, e sul ruolo dell'Amadeo si veda ancora A. CADEI, *art. cit.* Sulla convergenza tra i disegni leonardeschi le sacrestie della cattedrale pavese (come appaiono dal modello; ma si tenga conto che le loro fondazioni sono già impostate nel 1492, cfr. CADEI, ivi, p. 43), sono pressoché unanimi i consensi, evidentemente tenendo conto della cronologia intorno al '90 di molti disegni di piante centrali del maestro, ove appare insistentemente il motivo delle nicchie sporgenti a lobo. Tuttavia non si può parlare, allo stato attuale delle conoscenze, di elementi determinanti per una identificazione progettuale. Cfr. anche L. H. HEYDENREICH, cit. alla nota successiva.

(130) M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Nota sulla chiesa di S. Maria in Pertica di Pavia*, B.S.P.S.P., 1968-'69, pp. 81-95 (con bibl. prec.). L. FIRPO (*Leonardo architetto e urbanista*, Torino, 1962, p. 32) propone dubitativamente di interpretare il disegno di un ingresso sbarrato, visto presumibilmente dall'interno, come Santa Maria in Pertica di Pavia, di cui si avrebbe un'immagine come di edificio pericolante, sbarrato da puntelli o ponteggi. Questa supposizione, se potesse essere provata, appoggerebbe una giustificazione ai punti oscuri dello schizzo planimetrico. Credo tuttavia che gli argomenti della Ottolenghi siano di portata decisiva, se si riflette ancora che difficilmente un nucleo ottagonale sarebbe stato trasformato, dopo Leonardo, in esagonale, mantenendo, come risulta in modo non equivoco, le colonne antiche reimpiegate che lo configuravano. Sul procedimento mnemonico di Leonardo abbiamo prove infinite e largamente connaturate al suo modo di concepire. Sul significato dello schizzo leonardesco in rapporto con le sue piante centrali resta fondamentale L. H. HEYDENREICH, *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis. Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt*, München, 1971, p. 56.

(131) Il disegno della Torre di Boezio, alla Biblioteca Vaticana (ms. Barb. cat. 4424 f. 13 v), rimane tuttora la più ricca immagine del monumento, che è sommariamente indicato anche nella veduta della città di San Teodoro, e poi segnalato, pur dopo la distruzione, anche nelle stampe secentesche. Ricordata anche dal VASARI (tra i disegni del Bramantino, *Le Vite* ed. MILANESI, VI, p. 512) la torre dovette fornire non trascurabili elementi di osservazione ai maestri che passarono da Pavia. Per i rapporti col Filarete cfr. sopra la nota 70. Cfr. anche: F. GIANANI, *Il disegno della « Torre di Boezio »*, « Ticinum », 1939, 2, estr.

(132) Codice Atlantico, fol. 147 r, b (1490). I riflessi del Regisole sugli schizzi per il monumento allo Sforza sono attentamente vagliati da K. CLARK e C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Mayesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1968, p. XL e commento ai ff. nn. 12283, 12345, 12346, 12349, 12472. Sul Regisole si rimanda anche per la bibliografia precedente a L. H. HEYDENREICH, *Marc Aurel und Regisole* in « Festschrift für E. Meyer », Hamburg, p. 1959, p. 146 e ss. a cui si aggiunga: G. BOVINI, *Il Regisole: un monumento equestre ravennate trasportato a Pavia nell'alto Medio Evo*. Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1963, pp. 51-63. Contro rinnovati dubbi circa la provenienza ravennate del Regisole (cfr. H. HOFFMANN, *Die Aachener Theoderichstatue*. In Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Textband, I, Düsseldorf, 1961, pp. 318-355) riveste interesse il riscontro con il toponimo di Regisole con cui era denominato a Ravenna, nei secoli X e XI, il quartiere vicino al Campidoglio (BOVINI, ivi, p. 56). La spiegazione che la statua sia stata portata a Pavia in età longobarda, in occasione delle spedizioni di Liutprando (737-740) o di Astolfo (751), sembra essere ancor oggi la più probabile. Per l'esemplarità del Regisole già nel Medio Evo e poi nel XVI secolo si vedano A. REINLE, *Der Reiter am Zürcher Grossmünster*. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1969 (p. 29 e ss.); A. M. TAMASSIA, *Jacopo Bellini e Francesco Squarcione, due cultori dell'antichità* in « Il mondo antico nel Rinascimento ». Atti del V congresso etc., Firenze, 1958, p. 160. Di particolare interesse la citazione del Regisole nei rilievi della Cappella Colleoni a Bergamo di recente rilevata da F. PIEL, *La Cappella Colleoni e il Luogo pio della Pietà di Bergamo*, Bergamo, 1975, p. 53.

(133) *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Les Manuscrits B et D de la Bibliothèque de l'Institut* (a cura di CH. RAVAISSON MOLLIEN, Paris 1888, f. 58 r, con la didascalia: « Camini del castello di Pavia, hanno 6 gradi di base, e dall'uno all'altro un braccio »). Riportato anche in *Leonardo da Vinci a Pavia*, ivi, 1952 (parte curata da G. PANAZZA, p. 82). Un controllo degli antichi camini è oggi, dopo l'occasione mancata del restauro dell'edificio, condotto prima dell'ultima guerra, un'impresa di difficile realizzazione. Si può però osservare che indubitabili tracce di camini si vedono nelle due torri superstiti proprio sui lati esterni, dove un taglio tra i piani era possibile, tenuto conto che gli altri rispettivi due lati delle stesse torri erano impegnati nei varchi di passaggio alle relative ali del Castello, mentre d'altra parte sfruttavano un'apposita intercapedine per scale di raccordo tuttora disponibili e praticabili. Non si è mai, che io sappia, notato che la piccola pianta disegnata sotto l'alzato e la sezione dei camini ne disegna appunto uno nell'angolo di un piccolo tracciato quadrato, che può essere schematicamente una torre del Castello pavese, dove le tracce di detti camini occupano appunto l'angolo. Non avrei dubbi, per mio conto, che gli altri due disegni (tranne il « lupanario »), di cui uno con la scritta « cateratta », non siano altro che particolari degli stessi camini, con dispositivo meccanico di chiusura e apertura delle prese d'aria (« cateratte », non dunque per « cadute d'acqua » come interpreta il RAVAISSON-MOLLIEN); il tutto in linea con raffinate esigenze quali emergono a proposito di un camino con stufa a f. 14 v dello stesso Codice. Nel Castello di Pavia vi sono tracce di camini antichi anche in altre sale; essi parrebbero rientrare, dato il minore spessore delle murature, nella tipologia di un altro disegno leonardesco per camini. (Ms. B. fol. 53 r). Cfr. qui [15].

(134) Stesso foglio cit. alla nota precedente. Sul « lupanario » pavese disponiamo di una magistrale ricerca storica di P. PAVESI, *Il bordello di Pavia dal XIV al XVII secolo*. Memorie del R. Istituto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di scienze storiche e morali, XX, XI della serie III fasc. VI, 1897, pp. 279-382. Tra gli aspetti non piccanti, ma tecnicamente rilevanti anche in rapporto a Leonardo, è la connessione, messa in luce dal Pavesi, tra le « stuphæ », o impianti termali, e il lupanario (ivi, p. 282, nota 22). Quanto ai vani separati da intercapedine noto che si riscontrano anche nella planimetria del Cod. Atl. 220 r, c, datata al 1500-1505 dal FIRPO (op. cit., p. 105), che ne rileva le singolarità, pur classificandola provvisoriamente come « villetta agreste » (era già stata ipoteticamente riferita dal Pedretti alla Villa Tovaglia presso Firenze). Per l'ubicazione del lupanario ai tempi di Leonardo si può forse dedurre dal Pavesi che si trovasse nella parte sud-orientale della città sul cosiddetto « mons Jochi », o « della Cuccagna » fra le chiese di San Biagio e di San Primo. Naturalmente è vero che la contiguità dello schizzo sullo stesso foglio non basta di per sé a provare in modo assoluto, come già ebbe a osservare il PANAZZA (*Leonardo da Vinci a Pavia*, cit., p. 82), che il lupanario disegnato sia quello di Pavia; ma egualmente la documentazione offerta dal Pavesi non manca di suggestione.

(135) La proposta presentata da C. PEDRETTI al Convegno internazionale di studi brunelleschiani, Firenze, ottobre 1977, mi è accessibile (grazie alla cortesia della dott. L. Giordano) nel dattiloscritto in quell'occasione distribuito: *Progetti brunelleschiani a Milano nei ricordi di Leonardo*, ed è stata ripresa da M. DALAI EMILIANI in *Brunelleschi milanese* (in Società Belle Arti Permanente, dicembre 1977, n. 3, pp. 1-2). Si tratta della pianta con spaccato del Ms. B. f. 12 r, all'Istituto di Francia, accompagnata dalle didascalie *Padiglione del zardino della Duchessa di Milano* e *Fondamento del padiglione ch'è nel mezzo del labirinto del Duca di Milano*.

(136) S. BREVENTANO, *Istoria*, cit., f. 11 v-12.

(137) E' difficile interpretare la misura dei passi indicata dal Breventano, ma pare di poterla cautamente intendere come non troppo lontana dal « passus » antico, che, corrispondendo a 5 piedi, assommava a circa un metro e mezzo; ma vale sempre almeno il rapporto proporzionale e di distanza dalla piscina. Non ricavando lumi dai manuali di metrologia noto che nelle forniture del De Stauris all'Ospedale (GIANANI, *L'enigma* etc., cit., pp. 30-31) al « passo » si fornisce un'equivalenza di « braza II e 3 calla una onza », che forse si può interpretare 1 passo = 2 braccia e ¾ meno un'oncia: che sarebbe appunto una misura molto vicina a quella del passo romano.

(138) Cod. B ed. cit. alla nota 133. Rimando per questi aspetti allo studio del PEDRETTI, cit. alla nota 135.

(139) F. GIANANI, *Mirabello*, cit., p. 36.

(140) Se per Milano la designazione di un bagno della Duchessa quadra bene con il riferimento ad un'origine anteriore e a una terminologia consolidata, proprio la denominazione *della duchessa Isabella* induce a considerare un rapporto diretto con Isabella d'Aragona, sposa e Gian Galeazzo nel 1488, che si sa lungamente relegata a Pavia da Ludovico il Moro, il quale d'altra parte ottiene il titolo di duca solo dopo la morte di Gian Galeazzo (1494) e dopo l'investitura imperiale, mentre Isabella d'Aragona non solo sopravviverà al marito, ma riceverà una formale investitura del ducato alla rinuncia di Ludovico il Moro e anche più tardi si adoprerà per un ricupero del dominio sforzesco a Milano (Cfr. per le vicende di Isabella A. DINA, *Isabella d'Aragona duchessa di Milano e di Pavia*, in A.S.L., 1921, pp. 269-457). Il FIRPO (*op. cit.*, p. 102) attribuisce al foglio del Cod. Atl. la data del 1499.

(141) L. Firpo, *op. cit.*, pp. 95-102, che ha il merito di trattare nitidamente, come di un genere a sé, dei « padiglioni della duchessa », illustra anche i vari appunti leonardeschi relativi (in particolare la « chiave per il bagno della duchessa Isabella », p. 102); assegna ai vari fogli date oscillanti dal 1490 (Cod. B. 21 r e 22 v) al 1494 (Cod. H 50 v, 78 v, 79 r, 123 v e 124 r) e infine al 1497 per il piccolo padiglione ligneo, la cui altezza complessiva risulta poco meno di 4 metri (l'uscio da solo è calcolato un poco meno di 3 - Cod. Atl., f. 283 r e v).

(142) Con questa data e questa interpretazione il foglio è illustrato in L. Firpo, *op. cit.*, p. 65. Più recentemente il Pedretti (*Leonardo da Vinci, The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge, Mass., 1972, p. 13, fig. 2) data invece il foglio al 1493 circa, connettendolo ad un piano di ampliamento di Milano sottoposto a Ludovico il Moro in quel torno di tempo.

(143) Per il riferimento al Palazzo Bottigella si veda ancora C. Pedretti, *op. cit.*, alla nota precedente, p. 56 e nota 11 p. 307 e fig. 80, che riferisce il disegno alla Villa Melzi di Vaprio d'Adda con la data 1513, preferendo vedervi una reminiscenza del Palazzo della Farnesina del Peruzzi. Il Firpo (*op. cit.*, pp. 136-137) indica la data del 1510 e interpreta i segni lungo una delle lesene dell'ordine inferiore come belve in corsa, ciò che il Pedretti preferirebbe intendere per motivi vegetali. (Anche più ampia scheda in K. Clark, *The Drawing of Leonardo da V. in the collection of A.M. the Queen at Windsor Castle* (II ed. con la coll. di C. Pedretti, I, p. 30). Si veda anche più avanti la questione nella trattazione del Palazzo Carminali-Bottigella di M. G. Albertini Ottolenghi.

(144) Per il portale di Casa Navariani cfr. A. Peroni, *Pavia Musei Civici del Castello Visconteo* (catalogo), Bologna, 1976, p. 118, n. 539 e il testo di D. Vicini, in questo stesso volume; per la Torre Bottigella si veda più avanti la trattazione di M. G. Albertini Ottolenghi. Il portale e le bifore sono già raccolti in L. Firpo, *op. cit.*, p. 17, che assegna il 295 v, a del Cod. Atl. al 1487 c. Si noterà ancora nel Firpo, ivi, un disegno dal Cod. B 67 v (1490) con una didascalia che corrisponde al caso del Palazzo Cavagna qui più avanti illustrato da D. Vicini, per quanto riguarda l'accorgimento della partitura ad arcate su una parete non aperta verso il cortile.

(145) Si vedano tutti questi fogli illustrati in L. Firpo, *op. cit.*, p. 112 e ss. nel capitolo sulle « torri ottagone », denominazione a cui lo spingono più specialmente il foglio 114 v, a del Cod. Atl. datato al 1510, oltre che altro foglio dello stesso Codice 348 v, c, che viene collocato nel quinquennio 1490-'95. In ogni caso si ricorderà che la data 1490 attribuita al f. 349 v, c del Cod. Atl. è quella dell'accertata presenza di Leonardo a Pavia e insieme il momento in cui è appena conclusa l'« infirmaria » femminile, che risolveva la presenza dell'altare in testa al lato ovest della corsia, con apertura laterale, ad uso delle *dedicate*, con un assetto molto vicino a quello disegnato da Leonardo nella versione a vani rettangolari.

(146) Si veda per il foglio del Cod. I, L. Firpo, *op. cit.*, p. 88. La profonda intercapedine che il Firpo acutamente nota tra il vano di destra e quello di sinistra potrebbe difficilmente essere interpretata con l'inserto di una grande trave mobile, mentre potrebbe essere spiegata — considerandone la chiusura ulteriore tramite muri al pianterreno — con l'aiuto del complesso sistema di aerazione e di scarico, previsto dal Filarete. Lo si veda illustrato nell'edizione del Trattato filaretiano già citata, I, figg. 27-28. Al ricorso di Leonardo al testo della prospettiva di Vitellione della biblioteca del Castello di Pavia, più volte ricordata (cfr. E. Solmi, *op. e ed. cit.*, p. 22) piace associare il ricordo che forse alla stessa copia ricorreva un maestro Giovanni de Marliano milanese già nel 1454 (Maiocchi, *Cod. Dipl. Art.*, I, p. 78 n. 355). Singolare la conferma dell'interesse per il testo del Crescenzio, che, come s'è visto alla nota 34, era presente nella biblioteca ducale, ma anche in quella privata dello stesso Leonardo (*Leonardo da Vinci, Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, 2ª ed. 1974, p. 249).

(147) Si veda sopra la nota 137; la peschiera descritta dal Breventano sarebbe stata lunga 450 metri e larga circa 38. Il Firpo interpreta lo schizzo del foglio del Cod. Atl. 348 v, a, con la data circa 1507, come « giardino di delizie con recinto e quattro fontane angolari » (*op. cit.*, p. 107). Ma la didascalia di Leonardo fa pensare a una peschiera; e così interpreta anche il Pedretti, con data circa 1506/1508 (*The Royal Palace* etc., cit., p. 51 e fig. 58).

(148) C. Maltese, *Il pensiero architettonico e urbanistico di Leonardo*. In: « Leonardo. Saggi e ricerche », 1954, pp. 333-358, in part. p. 354.

(149) Cito dal testo del Maltese, indicato nella nota precedente, pp. 353-354. Il « molin pavese » è espressamente citato al f. 24 v, b del Codice Atlantico.

(150) F. Cognasso, in S.M., VI, p. 537 (con altra bibliografia alla nota 2). Su questo argomento si vedano anche A. Cavallari Murat, *Significato della componente architettonica padana nella geografia rinascimentale d'Europa*, A. L., 1976, p. 19; W. Oechslin, *La fama di A. Fioravanti ingegnere e architetto*, ivi, p. 177.

(151) Impressionante a questo proposito il foglio 38 r del Codice B, dove lo schizzo che mostra un impianto urbano con a monte una *conca* (così designata), e a valle le anse di un fiume, che si interpreta per il Ticino, con cui si denomina il corso d'acqua disegnato sotto. Le note qui scritte accennano ad una rimozione di chiuse per facilitare una pulizia periodica del fondo, e inoltre al livello e all'inclinazione degli scantinati per l'evenienza di inondazioni. Si è interpretato che la città sia Vigevano, ma vi può essere una reminiscenza di Pavia nella forma a scacchiera dell'impianto. Si ricorderà anche che a Pavia è noto lo sfruttamento del sistema idraulico di canali (le due Carone ecc.) che da nord segue il declivio della città per il drenaggio delle fogne, e financo per il lavaggio periodico della Strada Nuova. Di ciò si ha notizia almeno a partire dalla seconda metà del XVI sec.

(152) L. Beltrami, *Notizie*, cit. alla nota 48, p. 413.

(153) G. Franceschini, in S.M., VII, p. 937; ivi altre notizie sull'idraulica lombarda del tempo, con bibl.

(154) Sul Fioravanti si veda il volume di A. L., 1976, specialmente dedicatogli. I riferimenti a Pavia sono ricavabili dal Maiocchi, *Cod. Dipl.*, e vanno dal 1439 al 1464. Tuttavia non se ne traggono che elementi indiretti, tra cui emerge tuttavia un suo intervento per riparazioni al Ponte coperto sul Ticino (*Cod. Dipl.* I, nn. 482 e 483 del dicembre 1458).

(155) Maiocchi, *Cod. Dipl.*, I, p. 153, n. 718.

(156) D. Bianchi, *Una meraviglia già esistente in Pavia*, B.S.P.S.P., 1959, pp. 99-109; F. Gianani, *Mirabello*, *op. cit.*, pp. 251-256.

(157) Le misure riportate dal Cardano e dal Kircher (vedasi le citazioni riportate in Bianchi, *op. cit.*, pp. 101 e 105 e ss. e in Gianani, *Mirabello...*, cit., p. 254) variano da autore ad autore, ma possono essere riscontrate su mappe moderne, ciò che finora mi pare non sia stato ancora fatto, e d'altra parte verificate su due rari rilievi della seconda metà del '700 pubblicati da V. Giacomini, *Alle origini della lettura dei semplici (1546), dell'orto dei semplici (1558) e dell'orto botanico (1773) dell'Università di Pavia*, ivi, 1959, pp. 66-68, di cui uno qui riprodotto alla fig. [106].

(158) Non sono riuscito sinora a fissare in modo chiaro l'epoca della definitiva distruzione del Salone, o dei suoi resti, ma ritengo che la persistente presenza della sua sagoma nelle mappe ottocentesche confermi l'indizio fornito dal Pavesi della sua esistenza anche alla fine del secolo. P. Pavesi, *Il Ponte Lusertino*,

estr. dalla Strenna della « Provincia Pavese » per l'anno 1895, p. 11: « Oggi [" il Salone "] nella parte settentrionale è ancora maneggio di cavalli, nella meridionale adibito a deposito di farine ». Cfr. [107].

(159) MAGENTA, II, p. 349.

(160) GIANANI, *Mirabello*, op. cit., p. 256, n. 223.

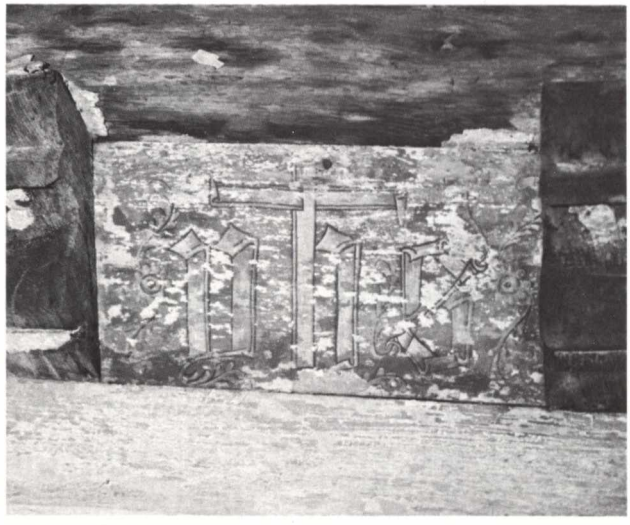
(161) V. GIACOMINI, *op. cit.*, p. 9 e ss.

(161 bis) Gli affreschi delle due estreme campate nord dell'ala orientale, che dovrebbero divenire presto accessibili con la nuova sistemazione della Pinacoteca Malaspina, sembrano, con i due frammentari cicli pittorici delle volte e la lacunosa raffigurazione dell'Estate sul lato ovest dell'ultima campata, riflettere l'uso di questa parte del Castello come residenza di Antonio de Leiva, fatto da Carlo V signore a vita della contea di Pavia. Lo si ricava dal testamento del Leiva, rogato nel 1535 (G. B. VIDARI, *Frammenti cronistorici dell'agro ticinese*, Pavia, 1821, II, p. 308). Un certo sapore « giuliesco » delle Fatiche d'Ercole può far ricordare che dell'estrema stagione pittorica del Castello erano stati segnalati, da Francesco Bartoli e poi dal MAGENTA (p. 87 nota 4), anche affreschi di fatti d'arme, attribuiti a Perin del Vaga, dei quali comunque non si trova traccia. Un cenno ai restauri condotti alle ultime campate negli anni Cinquanta a cura di Ottemi Della Rotta, è fornita da U. BICCHI, *Ricognizione*, cit.

(162) A. M. ROMANINI, *Architettura gotica*, cit.

(163) S. BREVENTANO, *Istoria*, cit., p. 10 e s. E' interessante notare che la topografia digradante di Pavia in funzione prospettica entro uno spazio di pianura è già colta nella celebre lettera del Petrarca al Boccaccio del 14 dicembre 1365: *... vidisses pulcherrimi urbem situs ... horum [dei Liguri] haec in medio est, et modice extanti, imperioso quodam loco, ripæque leniter pendentis in margine, densis turris assurgit in nubilia, prospecto undique expedito et libero, sic ut nesciam, an ulli urbium in plano sedentium apertior sit atque iucundior.*

Esiste del resto una continuità dell'encomiastica umanistica per Pavia, per cui si veda anche E. GARIN, in *Storia di Milano*, VI, p. 566-7.



Schede

Il Parco Visconteo [Illustrazioni 3, 5-14]

Al pari del Castello, il Parco, che comprendeva una immensa area di boschi, di corsi d'acqua e di coltivazioni dal Castello stesso sino alla Certosa, fu una realizzazione dei Visconti, di cui si riassumono qui le tappe principali, data la rarità di questa grande sistemazione paesistico-ambientale, che resta profondamente qualificante per la cultura architettonica e urbanistica di una intera età. Maggiore attenzione si cercherà di prestare all'ultima stagione sforzesca, per le aggiunte e le eventuali manomissioni, fino alla rovina, che iniziò ben presto, cancellando rapidamente macchie arboree, recinzioni, edifici di servizio; si terrà conto altresì del fatto che la documentazione, pure per lo più indiretta, risulta particolarmente articolata ed esplicita proprio per il periodo sforzesco.

Contro l'opinione di Filippo Prato, che ha il merito di avere raccolto, dopo il Magenta e il Beltrami, la più ricca messe di notizie e di interpretazioni cartografiche circa il Parco, il Gianani ha di recente rivalutato l'opinione di altri storici locali (il Robolini e il Magenta), che già Galeazzo II l'avesse iniziato e largamente avviato per la porzione denominata « Parco Vecchio » (GIANANI, pp. 15-16) intorno al 1390. Ma già con la costruzione del Castello si sarebbe posto mano ad un giardino e a un « Parchetum » (così citato spesso nei documenti), localizzato a nord-est del Castello nella zona in cui il corso d'acqua della Vernavola piegava, dalla sua direzione nord-sud, verso est. E' questo un particolare che va sottolineato e che è prezioso sia in rapporto alla delimitazione del nucleo del giardino più strettamente legato al Castello, sia per il fatto che la valle della Vernavola viene intesa sin da principio come l'asse mediano di sviluppo del Parco. Nel 1375 vengono venduti un prato e un edificio denominato « Candidum » o « Candium » (forse da un laboratorio per il candeggio dei fustagni, la cui localizzazione suona « extra et prope civitatem Papie in valle Vernabule prope zardinum magnifici et excelsis domini domini Galeaz Vicecomitis Mediolani, Papie domini generalis » (F. PRATO, p. 145). Nel 1399 lo stesso prato viene venduto a Gian Galeazzo e vi si menziona una recinzione di notevole spessore (« murus grossus parci »), che non figurava nel precedente documento. E' forse la prima citazione del recinto del Parco, che una descrizione del 1522 (vedi sotto) descrive alto quattro braccia, cioè due metri e mezzo. Ma esso dovette svilupparsi a tappe, in varie riprese. Il Parco Vecchio secondo le induzioni del Prato, confortate da uno schizzo ricavato da una carta topografica della prima metà del XVI secolo da Luca Beltrami, si estendeva con un confine orientale

[111] *Frontespizio degli Statuti di Pavia, 1505, con l'immagine del Regisole, simbolo della città, tra i Santi Siro e Agostino.*

che dalla porta di Santa Maria in Pertica proseguiva verso nord/nord-est, lasciando fuori il Convento di San Paolo passando per i fondi della Torretta, Torre del Gallo, della Ca' dei Levrieri e di Cantugno (tuttora identificabili), sino alla località Due Porte, che prese questo nome dal fatto che qui la recinzione piegava verso ovest/nord-ovest, includendo il fondo denominato Cornaiano: al vertice infatti, accanto a un varco d'ingresso, se ne affiancò poi un altro per il Parco Nuovo. La recinzione del Parco Vecchio continuava verso l'ancora identificabile Porta Pescarina e verso San Genesio, che veniva lasciato fuori, piegando ancora leggermente verso ovest, fino alla località detta ancor oggi significativamente Cantone Tre Miglia, per la distanza che da questo vertice approssimativamente misurava il tratto di recinzione verso Pavia, corrispondente per buona parte all'attuale Naviglio. In prossimità della città il muro del Parco si congiungeva al vertice nord-occidentale delle mura urbane, corrispondente al bastione ancora oggi superstite detto della Montagnola. L'affresco di San Teodoro consente di vedere come la saldatura si operasse prima della costruzione del bastione. [4, 100]

Dentro a questa ingente area (corrispondente all'incirca a 14 chilometri quadrati dal perimetro di circa 15 chilometri), tra diverse località e cascinali, doveva emergere Mirabello, in riva alla Vernavola, con un suo castello di caccia, di cui resta ancora un'ala, per quanto manomessa, in una zona che si è andata rapidamente urbanizzando negli ultimi anni. [8-9] I documenti, per lo più riferentisi ai periodi successivi, lasciano intravedere una disposizione giuridicamente mista e singolare, articolata come s'è detto in un giardino o Parchetto pertinente direttamente al Castello, e dunque interamente di proprietà signorile, mentre il Parco Vecchio era piuttosto concepito come una gigantesca riserva di caccia recintata, entro la quale tuttavia permanevano colture di proprietà privata o in affitto. I documenti testimoniano appunto la tendenza dei duchi a impossessarsi, con metodi più o meno ortodossi (GIANANI, pp. 16, 19), di varie proprietà private. Questo aspetto è senza dubbio significativo, ma va valutato anche per gli indizi che fornisce di interventi intesi a determinare un assetto pianificato del Parco. Così indirizza la notizia, raccolta sempre dal Gianani, di vigne fatte estirpare, e poi ancora consentite, su proprietà private di certi Bonasira nella località « Uxeria », da Galeazzo II, ancora nei primi tempi della sua signoria a Pavia, e dunque nei primi anni di costruzione del Castello e di pianificazione del giardino e del parco (GIANANI, p. 20). In questo senso dovrebbero essere oggetto di particolari ricerche i frequenti cenni a lavori idraulici, che vanno collegati ai notevoli interventi di regolamentazione delle acque che contrassegnarono il dominio visconteo in generale.

Il Parco Nuovo rappresenta, secondo la più recente interpretazione del Gianani, la parte che più direttamente va attribuita a Gian Galeazzo Visconti, il quale nel 1394 acquista beni a nord-est del confine settentrionale del Parco Vecchio, corrispondenti alla località

[112] *Broletto, ala meridionale: in primo piano la Loggia dei Notai che si addossa al più antico edificio comunale (verso il 1200 c.).*

[113] *Tracce di decorazione tardocinquecentesca all'interno del Broletto.*

di Comairano. Nello stesso anno egli acquista laterizi « pro laboreriis intra viridarium » (BELTRAMI, p. 27). Forse per le condutture idrauliche servivano i carichi di sarizzo, trasportati per via d'acqua dalle cave del Lago Maggiore, il 28 ottobre del 1400 da Domenico da Campione, che può benissimo essere parente del maestro Giacomo da Campione, che sappiamo essere attivo nel vicino cantiere della Certosa. Ma è, come sottolineiamo a suo luogo, il collegamento tra la grande fondazione monastica e il Castello per il tramite del Parco, che appare essere il grande e nuovo disegno di Gian Galeazzo. Nella lettera alla Comunità di Siena del 20 novembre 1394, annunciando la costruzione del monastero « quam solemnius et magis notabile poterimus », dice altresì che dovrebbe sorgere « in viridario suo », e cioè nel suo giardino (GIANANI, p. 26).

E' dello stesso anno un lungo documento d'acquisto del fondo di Cornaliano e di altri terreni da un Antonio Meriggi. Vi si ritrova una descrizione veramente preziosa delle coltivazioni, dei cascinali, dei boschi, dei transiti e persino degli attrezzi agricoli che sono oggetto del contratto (PRATO, pp. 32-36).

E' dunque valida la data orientativa del 1399 per la fase conclusiva del Parco Nuovo che correrebbe parallela ai primi anni di fondazione della Certosa. Nel 1402 è sintomatico che il Duca si preoccupi dell'irrigazione del Parco, che ormai è da intendere nella sua intera dimensione (GIANANI, p. 27).

I nuovi confini, segnati dalla solita recinzione e sempre includendo anche proprietà private, riprendevano la vecchia linea dal punto già detto delle Due Porte, per piegare poi verso la Certosa la cui area veniva lambita direttamente dal muro, che proseguiva ancora verso ovest, sino a Torre del Mangano (coincidente con l'attuale centro del Comune di Certosa). Si includevano ora San Genesio, Ponte Carate e la zona di Borgarello. Da Torre del Mangano verso sud, sulla linea del Naviglio, passando per la località « Usciolo », il cui nome ricorda un passaggio secondario (GIANANI, pp. 40-41), il muro si ricongiungeva al « Cantone delle Tre Miglia ». In questo modo la recinzione si era allungata di circa altri 6 chilometri e l'area si era incrementata sino a 22 chilometri quadrati (BELTRAMI, p. 27).

Si può ben capire che, nel panegirico del duca Gian Galeazzo, Andrea Biglia lo celebrasse come l'unico creatore del Parco.

Ma dalle parole tante volte citate dell'encomio del Biglia conviene captare, sotto le auliche frondosità, allusioni all'articolazione interna del Parco (encomiasticamente paragonato ai giardini di Salomone e di Ciro), quando cita gli « hortos pensiles et fontes Musarum, et Driadum et Nympharum domos », che fuor di metafora sono giustapposizioni tra forme più o meno artificiose di giardino, di corsi d'acqua e di macchie boscose. Enea Silvio Piccolomini (Pio II) ne ricordava ammirato il nome, la dimensione e la destinazione funzionale alla caccia e alla pesca e ne rilevava il rapporto con il Castello; il quale appunto « ... Ducali viridario supereminet operi omnium maximo atque excellentissimo, cui Parco est nomen, venationibus piscationibusque constructo, ubi feras innumerabiles viginti millia passuum complexus murus observat » (GIANANI, pp. 26-27). La testimonianza del Piccolomini consente di immaginare le recinzioni per taluni animali selvatici particolarmente ambiti per lo svago della caccia. I documenti non fanno che confermare, anche con colorite narrazioni epistolari, come la lettera al padre del giovinetto Ludovico il Moro, del 1464, che spiega cosa potesse capitare a un grosso e incauto cervo uscito dal « Parchetto » e poi penetrato nel giardino. Ne emerge anche, sia pure sempre sommariamente, l'articolazione più precisa tra « giardino » e « parchetto » in prossimità del fossato settentrionale del Castello (PRATO, pp. 29-30). Il Parchetto non può essere confuso con l'insieme del Parco Vecchio, come ha pensato il Gianani (pp. 31-33).

L'assetto del Parco si conosce proprio per il suo nucleo primitivo e cioè per il Parco Vecchio, grazie alla presa di possesso nel 1448 da parte di Agnese del Maino, suocera di Francesco Sforza, che molto le doveva per il dominio e l'influenza acquistati su Pavia (PRATO, pp. 26-28). Potremmo seguire il percorso del fratello di Agnese, in qualità di procuratore, e del referendario di Francesco Sforza, Gracino de Piscarolo, lungo le proprietà, giusto per riscontrare le porte di accesso e le località salienti. Il giro comincia dall'angolo sud-est del Parco, nel gruppo di case dette della Casa verde o della Torretta e alla porta detta della « Struzaria »; poi passa alla porta e al ponte verso il Monastero di San Paolo e il già citato « Candium », segnalando una fonte presso la porta della Struzaria, e indi una ulteriore porta della strada per Belgioioso, che alludono al complicarsi, in questa zona, di varie recinzioni del giardino vero e proprio e del Parco. Seguono i luoghi già elencati sopra di Torre del Gallo, di Cantugno, delle Due Porte, e così via, ma è interessante registrare, con le case di San Genesio e le sue colombare, che una porta e un ponte tra Cornagliano e San Genesio recano un nome che il Gianani corregge da « Buini » in « Bernini ». Si tratta di quella che è nota come Porta Pescarina (altrimenti detta anche Mazochira; GIANANI, pp. 95-96). Mirabello è citato con il suo Castello e con un mulino, che forse è ancora identificabile a nord-est del Castello stesso. Si citano ancora la Cascina Repentita e poi il

[114] *La Loggia dei Notai (1539 c.) nel Broletto.*

ritorno verso Cornagliano e infine di nuovo al giardino e al « parchetto ». Sembra di poter dedurre che la parte più boscosa e selvatica, come risulta anche in parte dall'interpretazione cartografica del Prato, fosse la porzione occidentale, verso il Naviglio, o meglio quella compresa tra quest'ultimo e il cosiddetto « Corso », la strada che collegava Mirabello al Castello Visconteo. Questo concorda con le carte topografiche elaborate dal Beltrami (una delle quali è ricavata da un foglio datato 1601 ora della cosiddetta sezione pavese dei Musei civici di Pavia [2]), che mostrano un muro rettilineo verso nord, a ovest della Vernavola, che si diparte dal vertice nord-ovest di quello che doveva essere il giardino vero e proprio.

La Torretta, che è bene identificabile con la cascina odierna di questo nome sulla strada Vigentina (pur privata di parti architettoniche rilevanti, che potevano a suo tempo essere illustrate dal Prato), era al centro di recinzioni complesse, di cui resta solo il nome (Doneliera, Struzaria). La cartografia raccolta dal BELTRAMI, [11-12] con le identificazioni offerte poi dal GIANANI, permette altresì di ampliare la toponomastica con la Porta Chiozza, sul muro est del Parco Nuovo, oltre le Due Porte; con la Porta Bordona, sul muro estremo nord, in corrispondenza della località di Ponte Carate e dunque vicina all'intersezione attualmente ipotizzabile con la strada Vigentina; con la Porta d'Agosto (probabilmente dal nome di un Agosto Beccaria) nei pressi della Certosa e infine con il già citato « Usciolo », sulla recinzione ovest del Parco Nuovo. [7]

Nel 1522 il Parco ha già da tempo cessato di essere il completamento necessario di un palazzo tra i più fastosi d'Europa e si appresta a divenire teatro di una delle battaglie più famose della storia europea. Quasi a premonizione, le truppe francesi agli ordini del Lautrec che assediano Pavia (della vicenda dell'assedio è da vedere probabilmente un riflesso nell'avvicendarsi di armati nell'affresco di San Teodoro attribuito al Lanzani) danneggiano in più punti la recinzione del Parco per un totale di 306 braccia (equivalenti a circa 200 metri). Ma ancora funziona un meccanismo amministrativo che dispone un censimento dei danni, in vista di un restauro. Il documento pubblicato dal PRATO (pp. 30-31) è prezioso perché, oltre a registrare toponimi noti o non ancora noti, fornisce caratteristiche tecniche del muro che ha fondamenta di due braccia (m. 1,24 circa), altezza di poco meno di due metri e mezzo e termina con una *capelina* o tettuccio protettivo alto un braccio; il muro era di tre teste di mattone di spessore (circa 90 cm.) (PRATO, p. 1). Non pare più possibile identificare un solo pezzo del muro, tenacemente e radicalmente distrutto, spesso con autorizza-

zioni ufficiali, giustificate dalla cupidigia dei materiali da costruzione. Il Gianani ha raccolto, dopo il Prato, una larga messe documentaria su questo saccheggio, come quello parallelo del patrimonio fondiario e arboreo, mentre formalmente l'amministrazione è rappresentata da un « capitano del Parco » le cui tracce arrivano sino al secolo XVIII: nel 1754 è ancora citato nei documenti, forse per l'ultima volta (GIANANI, p. 54).

La famosa battaglia del 1525 — che potrebbe forse denominarsi attendibilmente « del Parco di Pavia » [12 bis] — ci dà un'eccezionale coincidenza con l'inizio della rovina del Parco stesso, a cui seguì la distruzione dell'ala del Castello verso il Parco, un'altra ferita quasi emblematica. Ma di qui potremmo partire per riassumere gli elementi iconografici del Parco, giacché i più antichi tentativi di raffigurare la battaglia non tralasciano insieme con gli elementi tecnico-strategici, acutizzati dal clamoroso fatto della cattura del Re di Francia, Francesco I, anche un'ambientazione con diversi, anche se molto approssimativi, riferimenti al Parco. Così la rarissima silografia conservata nella raccolta dei Musei civici sbaglia la collocazione del Castello rispetto al Parco, ma illustra efficacemente le brecce nei due muri laterali di recinzione, della cui portata è gran questione nelle ricostruzioni storico-cronistiche della battaglia. La veduta, con tutto il profilo della città e dei dintorni, è presa da nord, come è in alcune precoci incisioni in rame dello stesso soggetto, che sono altresì strettamente legate ad una piccola piacevole silografia che rappresenta Pavia nelle numerose edizioni della *Cosmographia* di Sebastian Münster, susseguitesi sulla metà del '500. Pur con l'interferenza dei valli e dei trinceramenti occasionati dalla battaglia la recinzione del Parco con il Castello di Mirabello sono così, anche a livello convenzionale, elementi dell'immagine della città, vista da nord.

Maggiore attendibilità offrono, per la loro diversa impostazione, le già spesso citate vedute da sud anche per ciò che riguarda il Parco, a cominciare dall'affresco attribuito al Lanzani in San Teodoro, per passare poi al disegno del Claricio e poi a quello del Corte per la stampa del 1654 (per le stampe si veda il catalogo SINISTRI-BELLONI ai nn. 6, 7, 9, 31 ecc.), ma sempre però con avarizia di dati concreti, data la posizione marginale della zona nord del Castello. Ma se la stampa del 1654 si limita a documentare visivamente un tratto della recinzione orientale del Parco, l'affresco di San Teodoro ribadisce, nelle sue due versioni, non solo il congiungimento già citato tra la recinzione occidentale e le mura della Cittadella, ma indica due edifici principali nell'area del Giardino e del Parco, di cui uno a forma centrale è senza dubbio da identificare con il « paviono » o padiglione del Bagno della Duchessa, di cui diciamo nel testo (GIANANI, p. 54 e ss.); l'altro potrebbe considerarsi, tenendo conto dei valori sintetici della rappresentazione, il Castello di Mirabello. [100]

La stampa del Principato di Pavia sempre disegnata da Ludovico Corte, edita parallelamente alla veduta della città di Ottavio Ballada nel 1654, è l'ultima immagine del glorioso « Barco ». L'adozione della veduta da nord stimolò il disegnatore, che forse aveva operato come per l'altro foglio molti anni prima, a profilare l'intera recinzione come elemento primario del paesaggio. [6]

Se la cinta urbana è ormai munita dei bastioni costruiti in età post-sforzesca, il rapporto tra il Parco, la Certosa e il pur mutilato Castello sembra ancora rievocato secondo il disegno formulato due secoli e mezzo prima da Gian Galeazzo Visconti. Si tratta dell'estrema attendibile testimonianza grafica, perché la folta serie di stampe riguardanti il successivo assedio pavese del 1655 non fornisce che dati episodici sui resti e la toponomastica del Parco (BELLONI-SINISTRI, n. 36 e ss.).

Le mappe cinquecentesche che diedero fondamento agli schemi interpretativi del Beltrami non ci sono accessibili, all'infuori del foglio già citato del 1601 presso i Musei civici di Pavia. Le mappe del 1722 del vecchio catasto, ora presso l'Archivio di Stato di Pavia e che già servirono al Prato per il tentativo di ricostruzione del Parco Vecchio (si veda la carta topografica allegata al relativo studio), sono troppo tardive per poter controllare tutti i dati strutturali originali del Parco, e altrettanto vale per i dati paesistici. Ma restano preziosissime sia per gli uni che per gli altri, trattandosi della più antica rilevazione scientificamente attendibile, la quale permette di selezionare automaticamente le infinite addizioni, spesso disordinate e spesso prive di adeguata registrazione cartografica. Pur non potendo procedere qui, per l'estrema vastità e arditezza dell'operazione, ad un riscontro analitico, si è ritenuto utile di offrire qualche saggio delle mappe disegnate dal Picchi e da altri collaboratori nel 1722 nella speranza che un documento di così rilevante importanza venga finalmente acquisito alla pianificazione territoriale (della quale molto si parla, ma che sembra a corto della necessaria base informativa). [13-14]

Le tracce originarie note del Parco si limitano a modestissimi frammenti: la porta corrispondente a Torre del Mangano (davanti all'attuale Parrocchiale di San Michele della località Certosa) e la Porta Pescarina, non più in collocazione originale, sulla Strada Vigentina al crocicchio per San Genesio. Non a caso i requisiti murari e di spoglia struttura fortificatoria ricordano la superstite Porta Calcinara di Pavia. Questi frammenti possono in qualche modo essere collegati all'iconografia dell'affresco di San Teodoro per restituire l'immagine della cinta antica; e così ai resti del Castello di Mirabello.

La cartografia del Parco ebbe il suo primo sforzo ricostruttivo nella nota tavola del Magenta, che mantiene una notevole efficacia rappresentativa, ispirandosi all'iconografia cinquecentesca. Le sue inesattezze (pesanti specialmente per la zona del giardino e del « Barchetto ») furono denunciate dal Prato, che per primo affrontò un riscontro storico-topografico su una carta moderna. La rielaborazione che qui si presenta vuole essere solo un aggiornamento di questo tentativo, tenendo conto degli elementi raccolti dal Beltrami e particolarmente della carta del 1601, già citata. [3, 7]

Se le prospettive che ricerche archeologiche possono

dire di più della fisionomia del parco, e se utopistico appare ogni vagheggiamento di restituzione di qualche traccia del suo antico assetto, degna di riflessione dovrebbe essere la sorte del corso d'acqua della Vernavola, e in generale del paesaggio agricolo, con le sue strutture edilizie, con la sua rete stradale e idraulica, con le rare macchie di vegetazione spontanea o semispontanea. Né va dimenticato che non sempre vi furono perdite e sottrazioni, ma anche sostitutivi arricchimenti; valgano per tutti la bella chiesa settecentesca di San Genesio e la Cascina della Scala, sul tratto tra Pavia e Mirabello, il cui oratorio è una delle cose più squisite del Settecento pavese; il suo stato di rovina è un atto di accusa per una società incapace di difendere la sua stessa identità culturale.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

Le fonti documentarie intorno al Parco sono ampiamente segnalate dai testi qui sotto citati del Prato e del Gianani e comprendono carte dell'Archivio di Stato di Milano (Carteggi ducali e dei principi; Fondi Camerali, Parco di Pavia; Feudi e investiture; Fondo di Religione, parte antica, Certosa etc.), dell'Archivio Notarile di Pavia (ora all'Archivio di Stato di Pavia: carte dei notai Agostino Baracchi, Catelano Cristiani, Giovanni Oleario, Tomaino Mangano etc.), dell'Archivio di Stato di Pavia (Mappe dell'Ufficio del Catasto), dell'Archivio Storico Civico (Lettere ducali, Parco, Fortificazioni). Ci siamo interamente basati sull'edizione e sulle citazioni dei documenti riportati dal Prato e dal Gianani. - C. MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia,* Milano, 1883 (p. 117 e ss.; p. 234 e ss.; p. 340); F. PRATO, *Il Parco Vecchio o il campo della battaglia di Pavia. Memorie e documenti per la storia di Pavia e del suo Principato,* I (1894), pp. 137-161 e II (1895), pp. 1-36; L. BELTRAMI, *Storia documentata della Certosa di Pavia,* Milano, 1896; MALAGUZZI-VALERI, I, p. 590 e ss.; F. GIANANI, *Mirabello di Pavia. Il Parco, la Battaglia, la Parrocchia,* Pavia, 1971; C. BELLONI - C. SINISTRI, *Pavia nelle sue antiche stampe,* Pavia, 1975.

Ospedale di San Matteo [18-94]

29 dicembre 1448: su incitamento di Fra' Domenico da Catalogna dodici ragguardevoli cittadini di Pavia costituiscono una confraternita allo scopo di costruire un nuovo ospedale (MANGILI, p. 20; SALETTI, p. 49). Esattamente un anno dopo il numero dei membri della Confraternita risulta salito a trentasette. Già nel primo atto di fondazione si precisa l'intento di scegliere il luogo per la costruzione, presso l'antica Chiesa di San Matteo, nel cuore della città, di acquistare il terreno necessario e di provvedere a una nuova costruzione. Diversi atti intervenuti nell'arco del 1449 dimostrano che si passa sollecitamente alla realizzazione. Il 16 febbraio Francesco Sforza, non ancora Duca di Milano, ma « dal campo vittorioso » di Villa Moiraghi presso Milano, come si precisa in un suo scritto, autorizza l'acquisto forzoso « a prezzo equo » (oggi diremmo « l'esproprio con equo indennizzo ») di otto case per la costruzione dell'Ospedale, che risulta ubicato nella località detta « tra le quattro vie » *(inter quattuor stratas)* dove c'erano anche le stalle ducali (MANGILI, pp. 22-23). La Chiesa di San Matteo Maggiore, già monastero benedettino, era stata ridotta a sede di un priorato e ne nasce per il necessario assorbimento una controversia, che induce a portare l'istituzione dell'Ospedale all'approvazione del pontefice Nicolò V, che l'accorda con bolla in data 13 settembre (MANGILI, pp. 25 e 31 e ss.). La bolla pontificia, edita più volte, oltre che concedere il passaggio delle proprietà e delle rendite del priorato all'Ospedale aggiunge altresì facoltà sia organizzative interne, sia di officiatura, sia di autonomia dalla giurisdizione del Vescovo, come anche di esenzione da gravami e tributi nei confronti della Chiesa. L'Ospedale risulta dunque, per la parte religiosa, sottomesso solo all'autorità del Pontefice, con un suo statuto autonomo. Nel testo della bolla sono interessanti i riferimenti più o meno espliciti agli aspetti strutturali ed edilizi, come l'autorizzazione ad avere un campanile con le campane e un cimitero per i poveri, ma soprattutto l'allusione al fatto che l'Ospedale viene eretto nella forma degli ospedali di Firenze e di Siena. Che con questo si alluda non solo ad aspetti istituzionali, ma anche strutturali ed edilizi, risulta da precisi indizi che discutiamo nel testo.

Intanto la costruzione risulta ufficialmente e concretamente avviata con la posa della prima pietra il 29 giugno (SALETTI, p. 49 e nota 15). A questa data occorre considerare già elaborato un primo progetto esecutivo, ma nulla si sa in proposito, tranne il generico appello ai modelli di Siena e di Firenze.

Nel 1451 l'edificio risulta « ultimamente fondato », « iniziato e non ancora compiuto » (SALETTI, p. 49, note 16 e 17). L'attività del cantiere si deduce indirettamente dall'afflusso delle offerte, che in questa fase sono essenzialmente intese alla realizzazione architettonica e organizzativa. Di quest'ultima testimonia la presentazione degli statuti della congregazione dell'Ospedale elaborati dal frate Domenico da Catalogna alla convocazione in data 1° novembre 1451 (MANGILI, p. 63). Il testo è pervenuto in varie versioni (già largamente discusse dal MANGILI, cap. V e VI, p. 49 e ss.) ed è importante per rendersi conto di come veniva concepita l'organizzazione. L'intestazione reca il nome di Congregazione del « Venerabile Ospedale Grande di S. Matteo della Pietà », che riassume la determinazione dell'appoggio alla più antica chiesa insieme con la qualificazione religiosa: questa si tradurrà iconograficamente nel rilievo apposto più tardi presso l'ingresso principale dell'Ospedale. [94] Gli statuti riguardano la congregazione e regolano i compiti degli associati, che pagavano l'ingresso con un'offerta. Essi eleggevano una commissione amministratrice di *magistri,* periodicamente rinnovata. Due *visitatores* pure eletti avevano periodici compiti di controllo sulle proprietà. A capo dell'organizzazione dell'Ospedale stava un ministro, affiancato da un economo, da un cassiere e da un notaio. Una parte apposita regolava i doveri dei *dedicati* e delle *dedicate,* che entravano al servizio dell'Ospedale con un vero voto

di povertà. Tra i *dedicati*, che vestivano una loro divisa e che vivevano come religiosi laici, veniva scelto lo stesso ministro. Il servizio agli ammalati era assicurato da infermieri di cui egualmente si fissavano i compiti. Per le funzioni religiose erano previsti dei cappellani. Tra i servizi venivano esplicitamente citati quello del farmacista, del refettoriere e del dispensiere. Fondamentale è la disposizione che l'accettazione debba basarsi sul requisito della necessità di salute, indipendentemente dal censo e anche di provenienza anagrafica (MANGILI, p. 91).

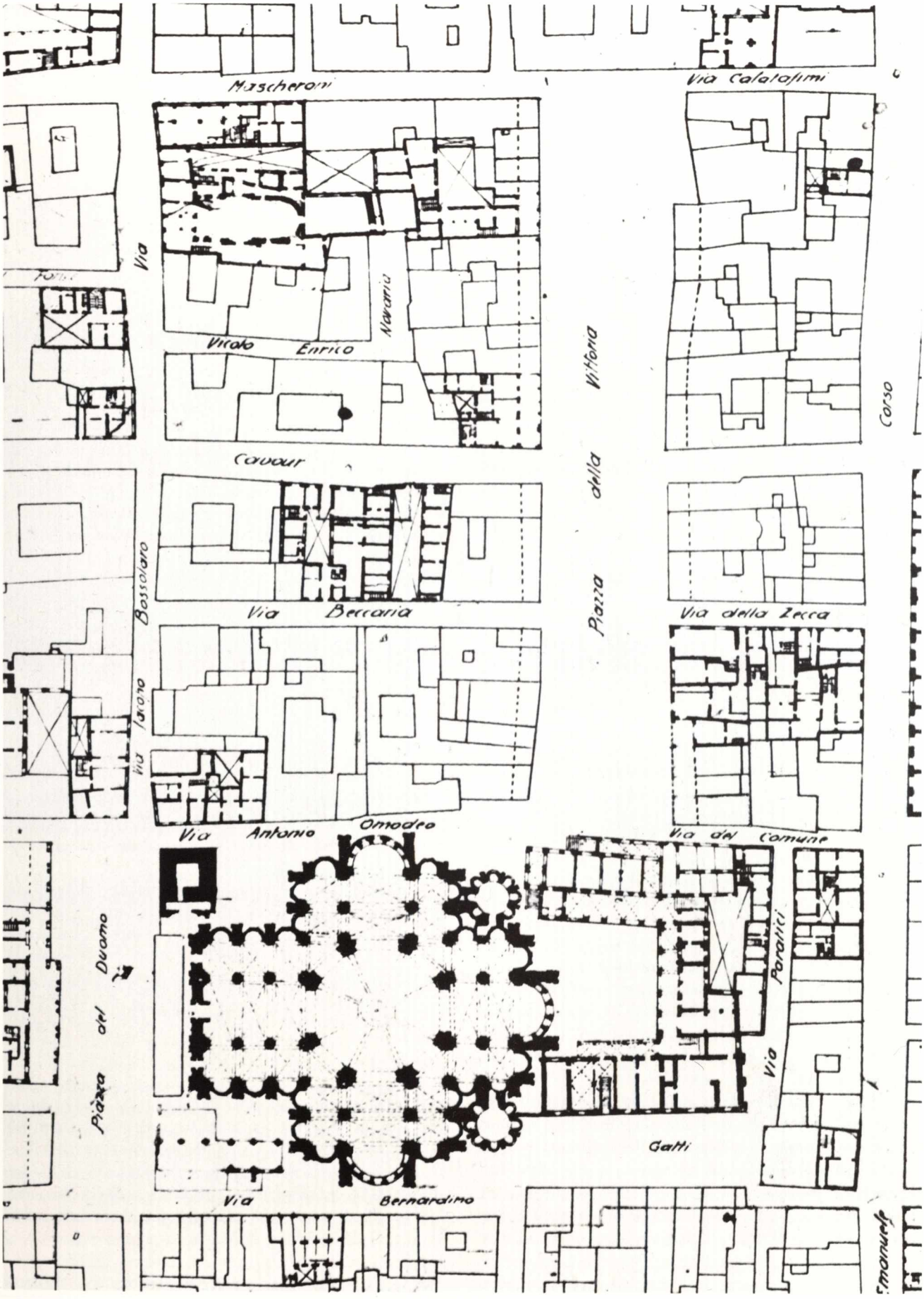
Le *dedicate,* dirette da una *madre,* sono al servizio degli infermi, e a loro è destinata una parte apposita degli statuti, da cui emerge la loro singolare condizione di un ordine religioso femminile, senza voti monacali in senso stretto. E' notevole il riconoscimento della particolare validità dell'assistenza femminile ai malati (« Ubi non est mulier ingemiscit aeger », MANGILI, p. 95), mal compensata per la verità dall'attribuzione di compiti particolarmente ingrati e pesanti.

Queste disposizioni furono più volte modificate nel tempo, ma sono estremamente significative per afferrare da una parte la componente laico-religiosa e in un certo senso spontanea dell'iniziativa, dall'altra i presupposti che ne derivano per gli aspetti tecnici e funzionali dell'edificio. Entro i primi due anni da quello che si può considerare l'atto di fondazione, il ruolo di una committenza locale laica si precisa molto chiaramente, così come si affaccia da ripetuti interventi del principe quello del potere in forma di sostegno e di partecipazione.

La cronaca degli anni successivi è sempre avara di particolari sulla direzione architettonica e sulle tappe della costruzione, che possono essere seguite solo indirettamente e a grandi linee: l'11 dicembre del 1452 il cardinale De Estoutenville legato del Pontefice in una bolla di indulgenza emessa nella sede stessa dell'Ospedale lo cita come « mirabilmente intrapreso e fondato e già eretto in grandi fabbricati secondo i modelli degli ospedali di Siena e di Firenze » (MANGILI, p. 103). All'accettazione del primo malato si perviene solo il 23 giugno del 1456 (MANGILI, p. 113), e con questo occorre intendere che almeno una parte dei grandi padiglioni per i degenti è eseguita. I lavori fervono tuttavia anche negli anni successivi: in un documento del 1458 si dice che l'Ospedale è parzialmente realizzato e che vi si costruiscono tuttavia parti ingenti (SALETTI, p. 49 e nota 22). Nel 1470 i deputati dell'Ospedale chiedono e ottengono dal duca Galeazzo Maria Sforza di derivare una condotta d'acqua dalla roggia Carona. La conduttura — che giungeva all'Ospedale passando sotto il fabbricato dell'Università, prospiciente la Strada Nuova — veniva prontamente commissionata e doveva alimentare la lavanderia, segnalata nella vecchia planimetria dell'Ospedale sul lato nord del cortile nord-ovest (GIANANI, p. 228 e ss.). Nel 1471 sono menzionate camere al piano superiore ancora peraltro in costruzione: a questa data gran parte dei vani in forma di croce per degenti deve considerarsi ormai conclusa da qualche tempo, e sono in corso numerose

[115] *Planimetria del centro della città di C. Morandotti (1934 c.), con la Piazza Grande, su cui si affaccia, sul lato sud, il Broletto.*

costruzioni supplementari che vi ordinano intorno praticamente i quattro chiostri. Stando anche alle tracce rimaste e che esaminiamo nel testo è in questo lasso di tempo che vanno formandosi i due cortili meridionali. Quello sud-ovest diventa delle religiose addette all'Ospedale e qui sorge l'infermeria detta delle monache, ma che va intesa per quella femminile. E' il padiglione che chiude questo cortile verso sud (detto « giardino delle monache », identificabile con l'attuale detto « delle magnolie »), e che attualmente è noto come « Aula del '400 ». Risulta già iniziato e in costruzione nel 1485, ancora in corso d'opera nel 1488; è probabilmente ultimato intorno al 1489, quando si ha notizia dell'accettazione della prima malata (SALETTI, p. 49 e nota 26 e MANGILI, pp. 137-138). Nel 1498 ancora fervono i lavori, come risulta da una richiesta di esenzione dai dazi a Ludovico il Moro. La data di consacrazione del 1513 per la Chiesa di San Matteo, che chiudeva a destra dell'ingresso meridionale della crociera, simmetricamente all'infermeria femminile, il chiostro sud-est (MANGILI, pp. 152-153), può considerarsi conclusiva dell'intero complesso, anche se la chiesa doveva essere stata iniziata molto tempo prima, anche in relazione con le opere del chiostro attiguo, specialmente designato più tardi come del personale amministrativo e religioso. Una notizia, purtroppo non verificabile attraverso i documenti, dà la chiesa per riedificata già nel 1453 (ROMUALDO, I, p. 116), ciò che parrebbe peraltro convalidato dal tenore relativamente arcaico, di trina tardogotica, del cornicione esterno, tuttora conservato verso strada, che tornerebbe logico considerare anteriore ai fregi del contiguo chiostro « sforzesco », i quali meglio corrispondono ai riferimenti documentari dal 1484 al 1491 relativi alle forniture di terrecotte di Rinaldo de Stauris « magister a stampis », anche se è difficile identificare oggi il « frixum magnum qui vadit subtus tectum Ingiostreti extra hospitale » (L. G., *L'enigma* etc., p. 32 e nota 72; L. ERBA, p. 75). Una fornitura di 6 colonnette segnalata da un documento del 1484 (MAIOCCHI, *Cod. Dipl. Art.,* n. 1223, p. 287) si riferisce evidentemente a uno dei chiostri, ma desta perplessità che si parli di 6 pezzi quando l'attuale numero di sostegni risulta normalmente di otto per lato. La chiesa è designata come « nova » in un documento del 1473 (MAN-


Mascheroni
Via Calatafimi
Via
Navarria
Vittorio Enrico
Piazza della Vittoria
Corso
Cavour
Via Bassotaro
Via Beccaria
Via della Zecca
Via Antonio Ondodeo
Via del Comune
Piazza del Duomo
Via Papanti
Galli
Via Bernardino

GILI, p. 116). Naturalmente notevoli aggiunte e modificazioni intervennero successivamente e vanno qui sommariamente segnalate. Di particolare interesse la notizia che nel 1547 l'Ospedale intende ricostruire in altro modo il refettorio, bruciato per eventi bellici, chiedendo per questo e anche per riparazioni alla condotta d'acqua di usufruire di lunghi fusti di rovere (*ligna roboris longa*) da tagliarsi nel Parco ducale (GIANANI, *Mirabello*, p. 79). A nostro modo di vedere questa richiesta allude non già ad arredi interni, ma preminentemente a soffitti a travature. Nel chiostro nord-ovest oltre le cucine si svilupparono altri vani comunitari per le monache, in particolare il refettorio nuovamente realizzato nel 1567-'68 (MANGILI, p. 157). Nei padiglioni settentrionali del chiostro avevano posto i servizi di lavanderia e del forno, mentre sul lato est dello stesso chiostro si addossava alla crociera il pollaio delle monache con relativa recinzione. L'altro cortile settentrionale, verso est, denominato poi « cortile grande comune », raccoglieva la farmacia dell'Ospedale rinnovata, forse sullo stesso luogo di una sua prima versione, nel 1572 (MANGILI, p. 157), l'ingresso dei viveri, il macello, collegandosi poi alle residenze amministrative del cortile sud-est.

La descrizione relativa alla visita del vescovo di Vigevano Gerolamo Visconti, in veste di delegato pontificio, nel 1669, integrabile con una planimetria descrittiva più antica (Archivio dell'Ospedale, scaff. XIX, cart. 22; MANGILI, cap. VIII, p. 163 e ss.) aderisce in gran parte alla fisionomia acquistata dall'Ospedale nel corso del 1500. La cronaca della visita e la planimetria concordano nel dare pienamente eseguita la crociera, il cui braccio ovest era stato completato in un secondo tempo. [25]

Radicali interventi che incisero sulla struttura architettonica avvennero solo a partire dal 1770 circa, su proposta del « viceministro » dell'Ospedale Francesco Sartirana, nel clima di riforme volute da Maria Teresa e poi da Giuseppe II. A questa fase si devono la nuova cupola al centro della crociera e il nuovo vano sull'ingresso sud (attuale aula Forlanini). Altre trasformazioni e aggiunte furono realizzate verso la metà dell'800 (MANGILI, p. 313 e ss.) sui lati nord e nord-est, finché con la realizzazione tardiva del Policlinico, al di fuori del centro storico, nel 1932 si apriva un periodo di incertezza per l'antico complesso dell'Ospedale. Non va passato sotto silenzio che allora fu concepito un irresponsabile progetto... « di costruire un nuovo edificio lungo il lato esterno orientale dei due cortili più antichi, con facciata su una strada che, partendo dall'Aula Magna [dell'Università], avrebbe dovuto tagliare due cortili del vecchio Ospedale San Matteo, [il quale progetto] s'era dovuto abbandonare per il divieto, in fondo giusto, dell'Amministrazione delle Belle Arti... » (parole di P. FRACCARO, in VACCARI, *Università*, pp. 331-332); l'incredibile proposta si riaffaccerà dopo la guerra, ma fu sventata da un reiterato divieto (ivi, p. 333). Da questa situazione negli anni Cinquanta dopo l'ultimo conflitto, per impulso del magnifico rettore Plinio Fraccaro, i fabbricati furono opportunamente riscattati e acquisiti all'Università, e infine in qualche parte significativa restaurati (VACCARI, *Università*, testo di P. FRACCARO, p. 333).

[116] *Fronte settentrionale del Broletto, verso la Piazza Grande, con le logge e la scala cinquecentesche.*

Una nuova ristrutturazione architettonica dell'Università, delle cui traversie e dei cui ritardi siamo impotenti spettatori, dovrebbe tenere conto adeguato, nella rielaborazione della parte antica (se vuole essere opera culturalmente valida e qualitativamente rispondente alle sue ambizioni), della complessa fisionomia dell'Ospedale, una delle più notevoli architetture di questo tipo che si conservino in Europa.

DOCUMENTO CON I DATI DIMENSIONALI DELL'OSPEDALE

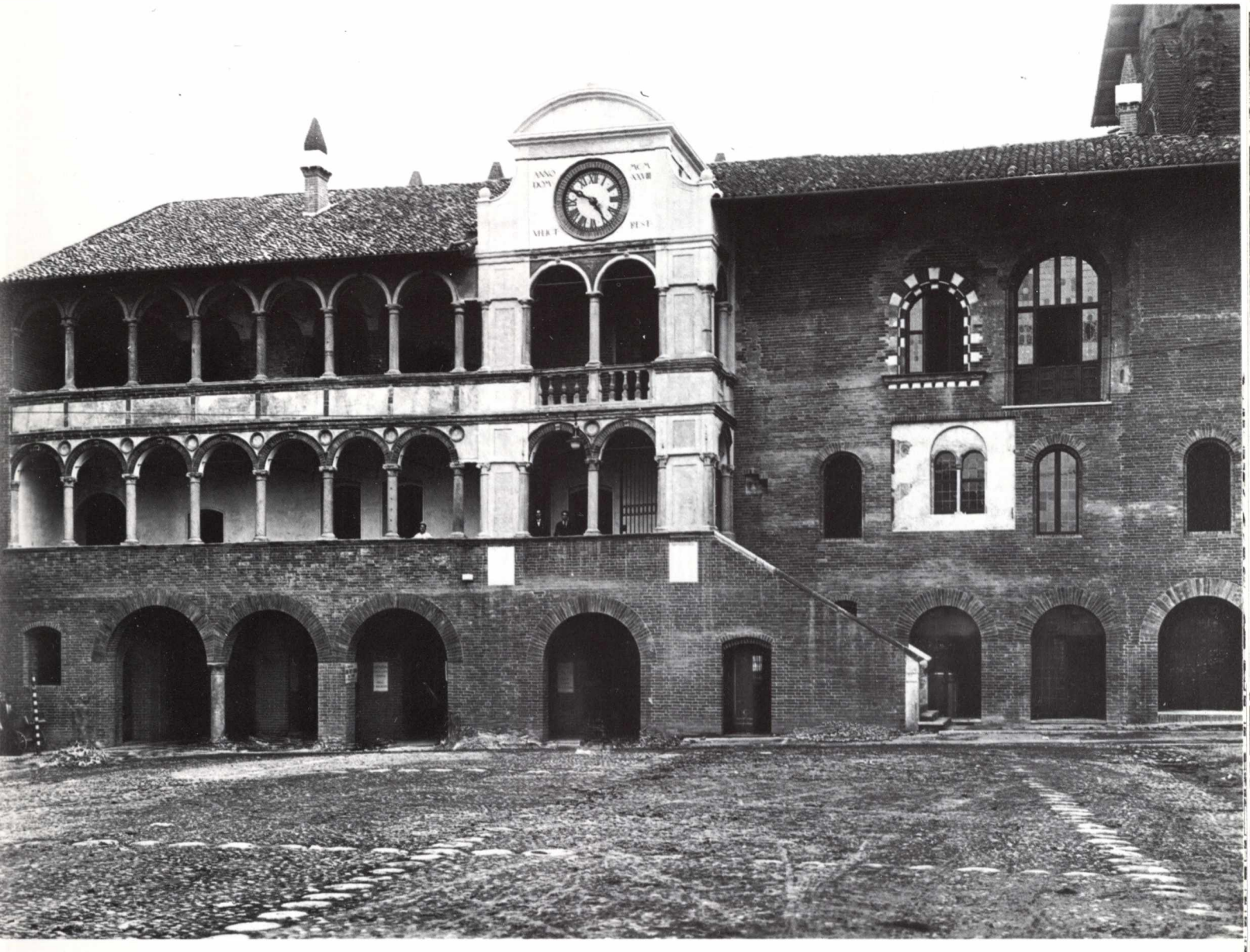
(Archivio Storico Civico di Pavia, Legato Brambilla, scatola 50).

Infirmaria longa est longa braz. CXXVI et quarte III. Porticus ante portam dicte infirmarie a parte versus meridiem debet esse et fieri usque ad aequale ecclesie nove que est in latitudine braz. XVI. Porticus autem ante portam dicte Infirmarie a parte versus nullam horam est seu esse debet braz. XII onz. XI et sic totus situs Hospitalis a meridie versus nullam horam est, computatis muralis, braz. CLVIII. 3. secundum mensuram cementariorum papiensium.

A muro Infirmarie longe a capite versus domum domini Gracini eundo versus sero debet esse locus unus latrinorum de braz. VI et post illum coquina dominarum de braz. XV et post illum locus unus pro bugatis de braz. X et post illum curia pullorum in qua potest fieri ductus aque, et in summa sunt braz. XXXI et braz. II de muraliis, que sunt braz. XXXIV, et sic ductus aque potest fieri a dicto muro Infirmarie versus sero per braz. XXXVI.

Ab hostio autem domuncule per quod dictum fuit intrari cum conductu eundo versus meridiem et usque ad claustrum fiendum prope Infirmariam fiendam dominarum erit curia pullorum braz. XXIIII, post illam porticus primi claustri braz. VI, post eum dictum claustrum braz. L.ta, post illum porticus ipsius claustri braz. VI, post eam Reffectorium porticus secundi claustri braz. VI, et sunt in summa braz. CVI... sunt septem muralie que possunt esse braz. VII. Et sic in summa CXIII.

A muro autem suprascripte Infirmarie per medium



suprascriptum claustrum fiendum dominarum prope Infirmariam dominarum fiendam usque ad ipsum Claustrum sunt locus unus braz. X et porticus ipsius claustri braz. VI et due muralie braz. II que sunt in summa braz. XVIII.

A muro porte Infirmarie versus nullam horam usque ad murum porticus fiende sunt braz. XII de neto absque muralis.

La rilettura del documento sull'originale non ha pretese di rigore paleografico, apportando una punteggiatura di comodo e solo qualche lievissima variante rispetto all'edizione del Mangili (ad es.: *coquina* in luogo di *capsina*). Riprendendo gli argomenti già toccati nel testo si può concludere che la presenza di due copie del documento alluda alla desunzione fatta su un originale, che in base al contenuto non dovrebbe essere anteriore al 1470 (anno in cui si lavora alla condotta d'acqua, della quale qui si precisa lo sviluppo interno); non deve essere d'altra parte posteriore come, s'è detto, all'inizio dell'infermeria femminile, avvenuto verso il 1485. La distribuzione dei servizi non corrisponde a quella documentata dalla più antica planimetria dell'Ospedale, [25] ma tuttavia essa appare impostata genericamente nello stesso modo, specie per quanto riguarda la lavanderia (*locus pro bugatis*) e il pollaio (*curia pullorum*) nel chiostro nord-ovest. Alcuni dati dimensionali (che qui analizziamo sulla base delle seguenti equivalenze: 1 braccio pavese [di 16 once] = cm. 62,9272) sono di immediata verificabilità, come ad esempio lo spessore dei muri pari invariabilmente a 1 braccio, e dunque a poco più di 60 cm., come confermano all'incirca le attuali misurazioni. Queste convalidano anche perfettamente la profondità dei porticati di 6 braccia, corrispondenti a m. 3,77. Egualmente corrispondono talune misure generali come la larghezza di 16 braccia (10 metri all'incirca) per la chiesa e dunque valida anche per l'infermeria femminile, che risulta solo « in progetto » (*fienda*). Alcuni dati di lettura lasciano incerti: il « quarte III » della prima mi-

[117] *Fronte settentrionale del Broletto, veduta di scorcio con la scala cinquecentesca.*

sura pare interpretarsi per 3/4 di braccio, e dunque 126 braccia e 3/4 pari a m. 79,76, che superano di 2 m. i m. 77,77 che risultano dalle attuali misurazioni. La differenza pare giustificarsi per le variazioni apportate alle due testate nord e sud dalle modifiche settecentesche, che hanno teso evidentemente a ristrutturarle. Il segno, che sembra un 3, ma potrebbe essere qualcosa d'altro, dopo la cifra conclusiva del primo periodo del documento lascia incerti; forse è un riporto dei 3/4 indicati più sopra accanto alla somma complessiva di 158 braccia (pari a m. 99,42 + 0,47 = 99,89). Anche questo dato si avvicina molto alla situazione attuale, tenendo conto sempre delle sensibili modifiche intervenute alle estremità dei bracci.

Il primo computo è dunque chiaro e si riferisce all'asse nord-sud della crociera.

Più difficile è l'interpretazione dei due computi ulteriori, che sembrano ripetere la misurazione da nord verso sud attraverso i due chiostri occidentali, ma facendola precedere da una da est verso ovest, e più precisamente a partire dalla testata nord dell'*infirmaria longa* seguendo la condotta d'acqua, che sarebbe lunga 36 braccia in tutto (m. 22,65). La cosa è complicata dal fatto che evidentemente su questo lato insistono ancora edifici privati (come la *domus domini Gracini*), di cui noi non conosciamo più l'esatta ubicazione ed estensione. Si può in ogni caso seguire la progressione dalle latrine (attigue evidentemente all'infermeria; corrispondono ancora all'incirca al n. 47 della pianta antica) alla *coquina*, alla lavanderia, sino al pollaio, che evidentemente può spingersi verso nord, in uno spazio libero, per la lunghezza di 24 braccia (poco più di 15 m., mentre la larghezza è deducibile in 4 braccia, circa m. 2,50). Da questo punto, di cui forse l'attuale accesso al chiostro è un indizio, comincia la misurazione da nord verso sud, con il portico di 6 braccia, il chiostro di 50, ancora il portico di 6 braccia, poi il refettorio di 14 e di nuovo, per il chiostro ulteriore sud-ovest, la larghezza di 6 per il « portico ». In tutto, incluse le muraglie, sarebbero 113 braccia, pari a circa poco più di 71 metri.

Secondo questa interpretazione occorre ammettere che il refettorio abbia posto sul luogo del braccio ovest della crociera, non ancora costruito, o non ancora interamente costruito, avendone una larghezza minore (14 braccia, anziché 16); inoltre il punto di partenza della misurazione deve spingersi più a nord giustificandosi con un assetto diverso dell'antica via « delle Gabbette » (attuale corso Carlo Alberto), che in realtà è al suo imbocco occidentale alquanto anomala, e lo era nella sua antica configurazione secondo la nota veduta secentesca di Pavia; questa purtroppo dà una versione discordante in molti punti dalla vecchia planimetria dell'Ospedale. [22, 25] Non è dunque prudente andare oltre nelle illazioni. Si noterà solo che la larghezza approssimativa dei chiostri, di 50 bracci pari a poco più di 30 metri, si è approssimativamente mantenuta su taluni lati, pur dopo i rifacimenti e i rimaneggiamenti. Gli ultimi due computi sono più chiari. Uno allude all'addossamento all'infermeria, nel progettato chiostro delle monache, di un vano della larghezza di 10 braccia (poco più di 6 metri) e poi del solito portico di 6 braccia. La situazione è qui profondamente mutata, perché da questa parte non compaiono oggi vani così profondi, ma al massimo contenuti entro la profondità dei porticati. Tuttavia la situazione della pianta antica sembra giustificare questa formula-

[118] *Fronte settentrionale del Broletto, particolare della loggetta superiore.*

zione; le modifiche settecentesche dovettero operare anche siffatte riduzioni. L'ultima misura fornisce l'originaria profondità di 12 braccia (poco più di 7 metri e mezzo) della piazzetta d'ingresso alla testata nord dell'*infirmaria longa*. Si noterà che questo termine enuclea bene lo stato di sviluppo dei lavori poco dopo il 1470, implicitamente presupponendo l'esistenza del braccio est per il momento ancora « corto », ma sicuramente eseguito, per le diverse prove esposte più sopra.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

La fonte principale per le notizie dell'Ospedale di San Matteo è costituita dal suo antico archivio (ora presso la sede amministrativa di Palazzo Del Maino, via Mentana). Presso questo archivio si trova la più antica planimetria (qui riprodotta alla [25]) dell'Ospedale, purtroppo non datata. L'ingente massa di carte, di interesse prevalentemente patrimoniale, rende scarsamente praticabile una esplorazione selettiva per quanto riguarda gli aspetti architettonici. Ci siamo perciò basati esclusivamente sul Mangili, che fa riferimento ad un regesto manoscritto del 1764 curato dal giureconsulto Giuseppe Gramegna (MANGILI, p. 19). Nonostante le precisazioni apportate dal Mangili e poi dal Saletti, i dati documentari relativi alla fabbrica restano scarsi e incerti, specialmente per il secolo XVI. Forse qualche novità potrà recare una revisione ad un fondo documentario dell'Ospedale, pervenuto all'Archivio Storico Civico con le Carte Brambilla. Si tratta delle scatole nn. 50-57, comprendenti numerosi « convocati », cioè verbali dell'amministrazione. Tra questi (Carte Brambilla, scatola 50), due copie di dati dimensionali della fabbrica, già pubblicati dal MANGILI (pp. 30-31), ma che abbiamo riprodotto qui sopra, per l'estrema importanza degli elementi che offrono. I documenti delle scatole Brambilla non sono purtroppo ordinati in alcun modo. Si può molto cautamente osservare che le due copie citate sono della stessa grafia e su carta del tutto omogenea agli altri documenti della scatola, che vanno, a un primo esame, dal 1486 al 1490 circa; il contenuto tuttavia fa evidentemente riferimento a un più antico disegno in corso di realizzazione.

Un primo utile scrutinio dei documenti si trova in O. MANGILI, *L'Ospedale San Matteo di Pavia. Origini vicende ed episodi in cinque secoli di vita (1449-1949)*. Pavia, 1969.

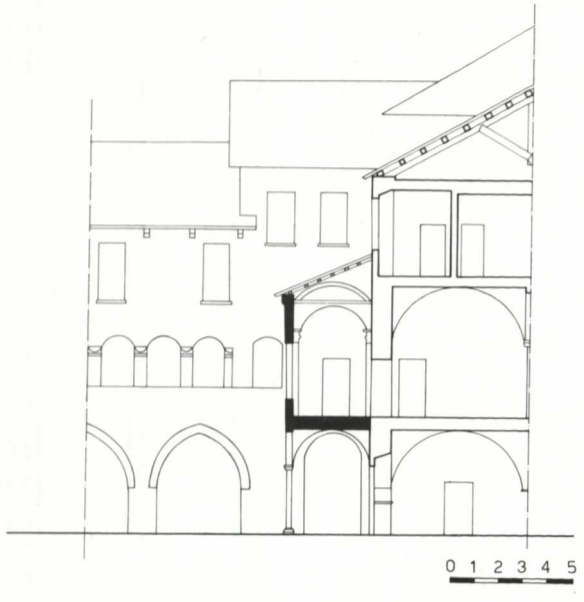
Gli aspetti storico-artistici della prima fabbrica sono esaurientemente affrontati nell'articolo di C. SALETTI, *La fabbrica quattrocentesca dell'Ospedale di San Matteo in Pavia*. Arte Lombarda, V, 1960, pp. 48-55. Le tavolette dei soffitti nella crociera (ma con riferimenti introduttivi all'architettura) sono oggetto dello studio di A. M. ROMANINI, *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovate a Pavia*. Arte Lombarda, IV, 1959, pp. 58-66.

ALTRA BIBLIOGRAFIA

P. ROMUALDO GHISONI, *Flavia Papia Sacra*. Pavia, 1699, I, p. 116 e ss.; F. ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*. Pavia, 1823-'38, I-VI (vol. VI, 1838, p. 146 e ss.); C. BRAMBILLA, *Nuova fabbrica dello Spedale*, Almanacco della Provincia di Pavia per l'anno 1846; E. GIARDINI, *Memorie topografiche dei cambiamenti avvenuti etc.* (2ª ediz.), 1872, pp. 73-82; G. CAPSONI, *Notizie risguardanti la città di Pavia, raccolte da un suo cittadino*. Pavia, 1876, p. 447 e ss.; L. G. (ma probabilmente F. G., F. Gianani), *L'enigma di Rinaldo de Stauris di Cremona*, Pavia, 1957, p. 28 e ss.; P. VACCARI, *Storia dell'Università di Pavia* (Seconda edizione con apparato illustrativo e integrazioni di P. FRACCARO), Pavia, 1957; F. GIANANI, *Mirabello di Pavia. Il Parco, la Battaglia, la Parrocchia*, Pavia, 1971; L. ERBA, *Guida storico-artistica dell'Università di Pavia*, Pavia, 1976 (spec. pp. 73-94).

Broletto: rimaneggiamenti cinquecenteschi [112-121]

L'antica sede municipale di Pavia dispone di ingenti referenze documentarie (Pavesi, 1901; Panazza, 1966), che tuttavia non sempre si possono chiaramente mettere in rapporto con le strutture architettoniche pervenute. Un esteso restauro concluso nel 1928, peraltro prevalentemente dedicato al corpo di fabbrica verso la Piazza Grande, ha dato l'occasione a tentativi di lettura e a interpretazioni che sono tuttora sottoposti a discussione



e che lasciano ampi margini di accertamento. Ricerche archeologiche intraprese nel 1977 potranno portare, se approfondite, nuovi elementi intorno alle vicende del complesso architettonico (Blake). Sicuro è che il Broletto sorse in connessione con l'antica sede episcopale, di cui ereditava la funzione politica. Un'epigrafe del 1197, già nell'ala sud del Broletto e ora conservata nei Civici Musei, permette di identificarla come parte importante; è tuttora caratterizzata da massicci sostegni in pietra e da polifore entro sottili incorniciature (Brambilla, 1883; Panazza, p. 19). Al piano superiore, in corrispondenza di quel finestrato, doveva trovarsi il salone per le massime adunanze, secondo uno schema ben noto nei palazzi municipali del tempo. L'identificazione nell'ala orientale di resti del precedente *palatium vetus*, (Bariola, 1928, p. 70), pare si debba a ragion veduta abbandonare, perché la sostanza delle strutture appare qui posteriore al blocco meridionale (Romanini, Berutti). È anche da escludere che nell'ala est potessero esservi vani di ampiezza comparabile, data la profondità ridotta a circa 7 metri. Nelle successive fasi identificabili possono essere per noi di particolare interesse i due loggiati del lato est e nord, verso il cortile, databili al 1412 circa, come documento significativo di una simile partitura a quella data (Panazza, pp. 23-24). Qui si rilevarono mensole di gronda che possono configurare un precedente di quelle pervenute all'interno dell'Ospedale

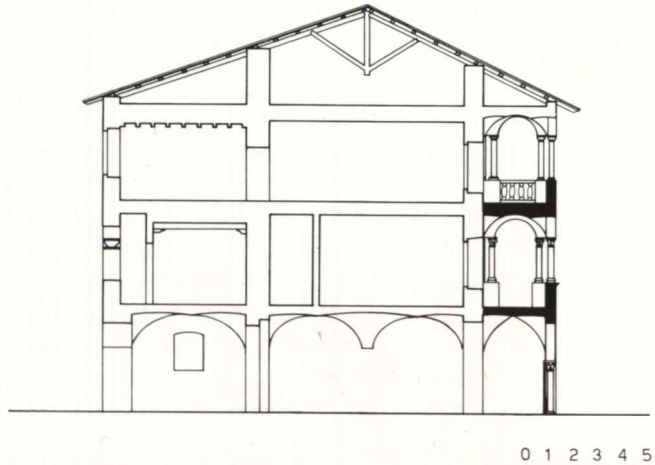
[119] *Sezione parziale del Broletto ala sud, con indicazione (in nero) della Loggia dei Notai.*

[120] *Sezione dell'ala nord del Broletto, in nero le parti cinquecentesche aggiunte verso la Piazza Grande.*

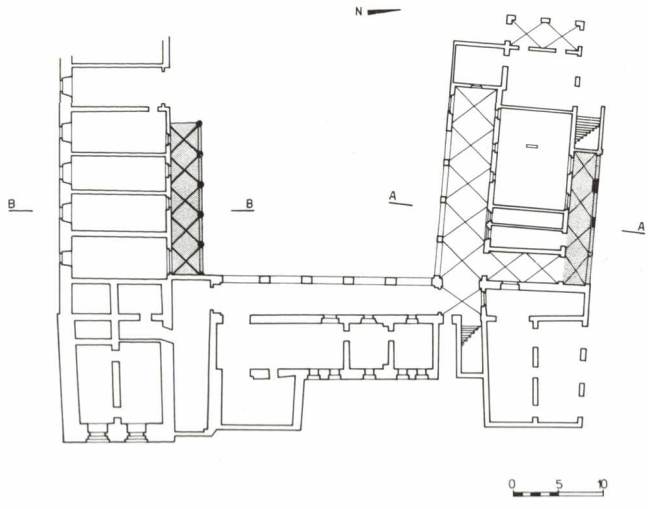
(Annoni, in *Rinascita*, pp. 54-55). Le tracce di decorazioni, estremamente frammentarie, come un fregio con ritratti ducali della fine del xv sec. (*ibidem*; ora ai Musei civici), o come finte balaustre e tappezzerie (Bariola, in *Rinascita,* fig. a p. 69), sono indizio di adattamenti interni.

Scarsissime sono le notizie sinora disponibili sulle due vistose aggiunte cinquecentesche che qui brevemente introduciamo: la Loggetta dei Notai e la scala esterna, con relativi loggiati. La Loggetta dei Notai è ben datata da due epigrafi tuttora inserite nel suo prospetto. L'una, del 1539, ricorda l'erezione della loggetta, designandola come *vestibulum*; reca i nomi dei magistrati che commissionarono l'opera e, con la data, anche il nome del regnante imperatore Carlo V. All'autorità imperiale i notai pavesi, che vantano una storia molto illustre (Soriga), volentieri si appellavano per loro antica tradizione; e così anche nell'altra iscrizione, dalla cornice più ornata, che porta la data del 1544. Il Collegio dei Notai aveva la sua sede entro il Broletto e disponeva evidentemente di vani ricavati posteriormente nel blocco orientale, per i quali il nuovo porticato doveva costituire una specie di atrio. Detti locali sono ricordati al pianterreno in una planimetria del 1721 ora nelle collezioni grafiche dei Musei civici.

Anche meno chiare sono le notizie sulla scala esterna e le due loggette sovrapposte, che caratterizzano così vivacemente la facciata verso la Piazza Grande. Non si possono non condividere, a questo proposito, le perplessità esposte acutamente dal Bariola (« Il Popolo »),



[121] *Broletto, planimetria; in nero sono segnalate le parti cinquecentesche.*



22-8-1928) circa un riferimento cronologico al 1563 (NATALI). Questa data meglio conviene alla testata di destra, dove si inserisce la scala, per quel suo motivo che tenta di isolare un asse centrale della facciata, sino al fastigio superiore. Giustamente il Bariola rilevava le differenze tra archi e colonnette di questa struttura, e d'altra parte sottolineava la seriorità stilistica della datata Loggia dei Notai rispetto alla sovrapposta teoria di arcatelle con profili e oculi in cotto, così vicina a diversi chiostri e cortili pavesi del primo Cinquecento. Alcune carte datate 1569 dall'Archivio Storico Civico (*Broletto*, cart. 383, di cui debbo l'indicazione al dott. F. Milani) segnalano lavori di riattamento ai piani superiori di quest'ala per l'abitazione del podestà Sigismondo Picenardo, ma non danno lumi sulle sistemazioni esterne, senza dubbio precedenti, anche se informano utilmente circa la disposizione e le misure interne dei vani in quest'epoca. La cimasa che conclude in alto la zona della scala è stata probabilmente più volte modificata, come si ricava fra l'altro da un disegno datato 1688 (Pavia, Musei civici).

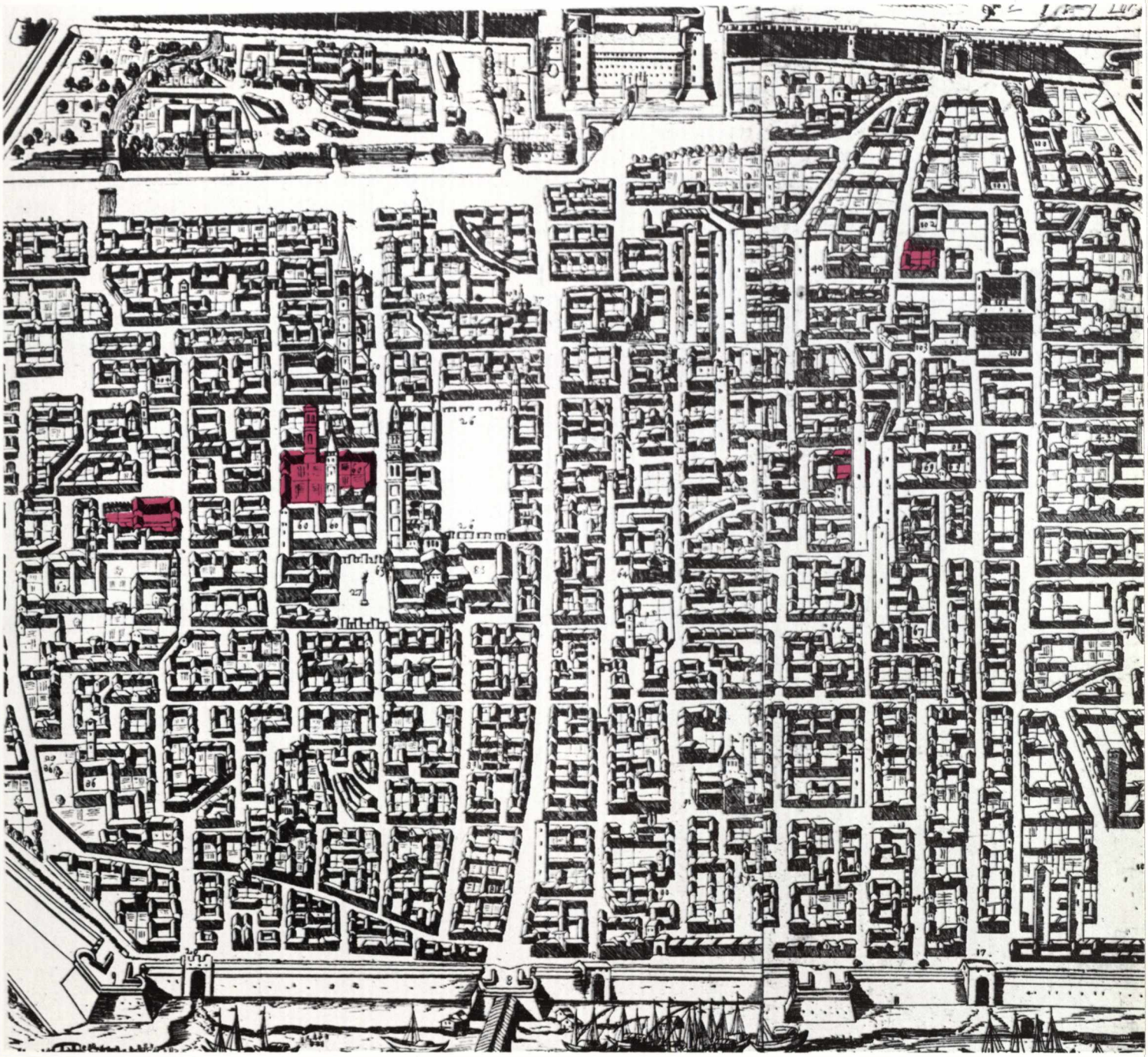
BIBLIOGRAFIA

C. BRAMBILLA, *Una epigrafe del secolo duodecimo esistente nel palazzo civico di Pavia,* ivi, 1873; P. PAVESI, *Il Broletto,* B.S.P.S.P., 1901, pp. 3-20; R. SORIGA, *Per la storia del collegio dei notai di Pavia,* B.S.P.S.P., 1912, pp. 365-369; G. NATALI, *Pavia e la sua Certosa,* Pavia, 1925, pp. 97-99; P. VACCARI, A. SOLMI, A. ANNONI, G. BARIOLA, *Nella rinascita del Broletto il Comune di Pavia,* Milano-Roma, 1928; G. BARIOLA, *Il Broletto restaurato,* « Il Popolo », 19 e 22 agosto 1928; A. ANNONI, *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi,* Milano, 1946, pp. 55-56 e figg. 43-53; J. PAUL, *Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien* (Diss.), Freiburg i. Br., 1963, pp. 176-178; A. M. ROMANINI, *L'architettura gotica in Lombardia,* Milano, 1964, pp. 39-49, p. 57, n. 52; G. BERUTTI, *Analisi delle strutture originarie del Broletto di Pavia* (tesi di laurea), Pavia, 1968 (cfr. anche B.S.P.S.P., 1967, pp. 171-172); H. BLAKE, *Lancaster in Pavia* (ciclostilato), Department of Classic and Archaeology, University of Lancaster, 1978.

I PALAZZI GENTILIZI

a cura di

MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI



La scelta di riconsiderare criticamente, in uno studio unitario, i tre palazzi pavesi di età sforzesca noti come Bottigella è stata motivata sostanzialmente dal riconoscimento di alcune condizioni che sono parse particolarmente vantaggiose ai fini della ricerca: l'omogeneità sociale della committenza, l'alto livello qualitativo delle architetture e dell'apparato decorativo, il generale discreto stato di conservazione, tale da permettere una lettura delle strutture tardoquattrocentesche.

I dati che sono emersi dai documenti (purtroppo solo la punta di un iceberg) e dall'analisi diretta degli edifici si compongono in un quadro già complesso e variato, ma che si intuisce ancora estremamente lacunoso, della cultura architettonica a Pavia nell'ultimo quarto del XV secolo, e limitatamente alle dimore private (« domus magna », « magnifica domus », « domus habitationis » sono le definizioni che ricorrono nei documenti) [1] di una precisa classe sociale, una nobiltà di cui, attraverso le poche testimonianze documentarie e le altrettanto scarse notizie desunte dagli storici locali, riusciamo solo a intravedere la fisionomia, le funzioni, il peso sociale, la cultura.

I documenti relativi alla folta, intricatissima nei suoi numerosi rami, famiglia Bottigella [2] (per il ramo dei Beccaria, committenti del palazzo già noto come Carminali-Bottigella, le notizie sono scarsissime) restituiscono immagini di personaggi puntigliosamente attenti ai privilegi e alle entrate (siano ora feudi [3], concessioni per riscossioni di tasse e dazi [4] o donazioni straordinarie [5], di cui gli stretti legami con la corte [6] erano garanzia. Talora hanno alle spalle brillanti carriere militari (Gian Matteo) o più frequentemente giuridiche (Cristoforo, Gerolamo [7]), coltivano interessi umanistici (Gian Matteo) e possiedono biblioteche ricche di codici [8]. Soprattutto appaiono direttamente impegnati come fabbricieri nelle massime opere pubbliche che nella seconda metà del Quattrocento si intraprendono a Pavia [9]: la costruzione del nuovo Ospedale San Matteo (Menapasio e Gian Matteo) [10] e del nuovo Duomo, occasioni di confronti, talora di scontri ideologici sui problemi architettonici [11], luoghi di aggregazione di un gran numero di artisti, ingegneri, « magistri a muro » e « a lignamine », lapicidi, terracottai, pittori, ecc., gerarchizzati in più livelli di importanza: gli artisti locali, Antonio da Burgo, Giovanni Pessina (negli anni '70 il primo, il secondo negli anni '80) per la fabbrica dell'Ospedale e, per il Duomo, alla fine degli anni '80 [12], Cristoforo Rocchi, Martino Fugazza, Jacopo da Candia, accanto ai grandi architetti, Bramante, Leonardo, Francesco di Giorgio Martini e, in sott'ordine, Giovanni Antonio Amadeo, attivi presso la corte di Ludovico il Moro, il principe, secondo i poeti cortigiani, destinato a rifare « ai suoi tempi un secol d'oro », quello che « nel tempo de la guerra sarà un Julio, nel tempo de la pace fia un Augusto, sarà in parlar diserto come un Tulio, più di Tito e Trajan mite e più iusto » (G. Visconti). (Ma il controcanto, di Bramante stesso, e cito la terzina di un suo sonetto, è « A dirvi il ver le Corti en come i preti, Ch'aqua e parole e fumo e frasche danno: Chi altro chiede va contro i divieti »). [13]

Non è certo questo il luogo di toccare il vastissimo tema della cultura artistica alla Corte milanese e della politica culturale degli Sforza [14]: è ovvio che il gusto di questi nobili pavesi ne fosse pesantemente condizionato. Tuttavia, dall'esame dei documenti, si ricava l'idea che il vivo sentimento del « decoro » urbanistico e architettonico della città [« Quid enim in urbibus, decoratius, digniusque adesse potest quam Templorum divino cultui dicatorum formitas et magnificentia? », scrivono i cittadini pavesi — una ristretta cerchia di nobili e ricchi, ovviamente — nella lettera in cui richiedono al cardinale Ascanio Sforza licenza di abbattere il vecchio Duomo per ricostruirlo ex novo; « nella città », continuano, « vi sono moltissime altre magnifiche chiese di cui la cattedrale appare " caput velut deforme " » [15]] tendesse a configurarsi in scelte legate in qualche modo a una tradizione civica autonoma, pur nell'apertura a temi culturali nuovi.

Ed ecco che quando si tratta di costruire i palazzi destinati alle loro abitazioni, i nobili pavesi tendono a preferire artisti locali (e non solo per motivi di opportunità pratica, se anche nelle discussioni per il progetto del nuovo Duomo Cristoforo Bottigella, come pare [16], parteggia per l'Amadeo contro i più grandi e famosi architetti di corte), Jacopo da Candia, Martino Fugazza, forse anche il Rocchi [17], fanno rispettare l'antico reticolo viario e il tessuto urbano — ancora fondamentalmente medioevale — in cui le dimore patrizie si inseriscono senza terremoti urbanistici e da cui appaiono invece condizionate (le soluzioni del palazzo di Giovanni Francesco Bottigella ne sono un evidente esempio), recuperano tipologie della tradizione architettonica medioevale pavese (il tema della torre, ad esempio, e si pensi alla Torre Bottigella, sia pur svuotato attraverso « un lessico completamente innovato » [18] dell'originario contenuto ideologico: la torre-vedetta, minaccioso simbolo del prestigio e della forza della casata, si è trasformata in un'altana fantastica da cui godere la vista bellissima della città), si avvalgono infine dei tradizionali materiali locali.

La tendenza alla conservazione della fisionomia urbanistica, spesso addirittura delle strutture architettoniche preesistenti sulle aree dove sorgono le nuove dimore, determina un atteggiamento nel costruire che pare fondamentalmente prammatico: di questi vincoli gli architetti devono tenere conto, ma proprio nel sapiente adattamento ad essi sanno trovare lo spunto di volta in volta per soluzioni magistralmente orchestrate. Di qui il fatto che le case signorili pavesi tardoquattrocentesche (oltre ai tre esempi maggiori citati si deve tenere conto anche dei « minori » Palazzo Cavagna e Palazzo Orlandi) tendono a sfuggire a schematizzazioni tipologiche troppo rigide. Se lo schema del palazzo « massa cubica o a parallelepipedo con corte interna o cortile, variante profana del chiostro, a loggiato » (Chastel) sembra essere il modello a cui tende la interessante soluzione che l'Amadeo, con accorgimenti di tipo il-

[1] *Particolare della veduta di Pavia disegnata da Ludovico Corte nel 1599 e incisa dal romano Giovanni Maggi nel 1600. Si riconoscono successivamente, a partire da ovest, il Palazzo Carminali-Bottigella, il palazzo di Cristoforo Bottigella, il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella. A nord-est il Collegio Castiglioni.*

[2] *Il cortile del palazzo di Giovanni Francesco Bottigella: i lati orientale e meridionale.*

lusivo (ma si vedano le schede relative ai singoli palazzi), attua nel palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, esso è solo parzialmente ripreso dal Palazzo Carminali-Bottigella (di quest'ultimo, si è detto, la committenza fu un ramo della famiglia Beccaria) dove la massa a parallelepipedo, qualificata dalla nobile facciata a due piani coordinati che si dispone a rispettare l'asse del decumano, pare si aprisse sulla fronte posteriore, con due corpi sporgenti ad est e ad ovest, direttamente su un vasto giardino.

Quanto poi al duplice palazzo di Gian Matteo e Cristoforo Bottigella, di cui la torre doveva essere l'elemento riassuntivo, i pochi dati che di esso rimangono fanno intuire una planimetria più complessa, probabilmente non riconducibile a schemi « canonizzati » (come del resto si verifica per Palazzo Cavagna e Palazzo Orlandi).

A quali personalità artistiche si debbano queste architetture è problema che non appare ancora completamente chiarito, tuttavia alcune nuove indicazioni documentarie permettono se non di escludere il ruolo primario attribuito a Bramante ([19]), sulla base soprattutto dell'alta qualità dell'architettura oltre che delle analogie morfologiche con sue opere sicure, nella progettazione di Palazzo Carminali-Bottigella, certo di restringerne i limiti: la precisa datazione dei lavori per opere di decorazione nel palazzo dal '91 al '96 (ma si veda l'apposita scheda), la presenza di un architetto pavese, Martino Fugazza, fanno pensare che se intervento di Bramante vi fu (la sua presenza a Pavia per il Duomo si colloca nel periodo in cui fu probabilmente redatto il progetto del palazzo) esso si limitò forse alla stesura del disegno, dal momento che dopo il '90 egli pare scomparire da Pavia, non essendo più citato in alcun documento pavese, sicché l'esecuzione fu probabilmente lasciata al Fugazza.

Il peso degli artisti locali (i già citati Jacopo da

[3] *Il Palazzo Carminali-Bottigella, già Beccaria: veduta della facciata da nord-est.*

[4] *La torre del palazzo di Cristoforo Bottigella, vista da nord-est. Oltre il piano della bifora, murata, al livello degli oculi, stemmi della famiglia Bottigella e il monogramma di Cristoforo Bottigella.*

Candia, Cristoforo Rocchi, Martino Fugazza, anche l'Amadeo, benché il suo ruolo sia sempre stato primario) pare dunque maggiore di quanto finora non si pensasse. Tentare di caratterizzare la fisionomia e la cultura di questi architetti, allo stato attuale delle ricerche, appare impossibile e forse solo un paziente lavoro di recupero degli interventi che essi attuarono, probabilmente numerosi, nell'ambito delle architetture religiose pavesi del periodo (i monasteri, ad esempio, poco o nulla studiati), potrebbe colmare questa lacuna. Si possono tuttavia indicare alcune linee di tendenza che si evidenziano in questa edilizia di committenza signorile.

L'Amadeo, nel palazzo di Giovanni Francesco Bot-

tigella, sicuramente suo ([20]), oltre a ribadire una posizione professionale informata se non « al più assoluto scetticismo » ([21]) certo a criteri ispirati non a rigorose teorizzazioni ma a un sostanziale empirismo, nell'uso degli accorgimenti visivi calcolati nel cortile per fingere la regolarità dell'impianto, rielabora un tema bramantesco (il portico che raddoppia nel piano superiore il ritmo del piano terreno, e si pensi al Chiostro di Sant'Ambrogio a Milano, come più tardi, a Roma, di Santa Maria della Pace) e lo riconduce nell'alveo di una tradizione pur « rinnovata » locale.

Una cultura di radice albertiana, nel sapiente proporzionamento della facciata, ritradotta in un lessico bramantesco, pur con concessioni anche qui alla tradizione locale, si avverte sottesa alla struttura del Palazzo Carminali-Bottigella [e fa pensare, a questo punto, il fatto che la concatenazione degli spazi della Chiesa di San Salvatore di Pavia, dove è attivo Martino Fugazza, appaia chiaramente « ispirata alla solenne spazialità di Leon Battista Alberti » ([22])]. Quanto all'autore della splendida torre (di cui è chiara, si è visto, la matrice culturale locale), egli pare collegarsi alle irreali architetture filaretiane e vi unisce il gusto « antiquario » del riferimento a una forma morfologica desunta dal-

[5] *Il palazzo di Gian Matteo e Cristoforo Bottigella (segnato con il numero 82) nella veduta di Pavia disegnata da Ludovico Corte nel 1617, incisa dal milanese Cesare Bonacina ed edita nel 1654 dall'erudito pavese Ottavio Ballada, prevosto di San Giovanni Domnarum. A sud, unito al palazzo, il complesso del Monastero del Senatore, con la Chiesa di Sant'Aureliano.*

l'architettura classica (lo è chiaramente l'arco inquadrato dall'ordine architettonico nella loggetta); un atteggiamento culturale ricollegabile a quel « romantico rapporto con l'antichità non assente alla fine del secolo negli architetti, di cui neppure Bramante è immune e che si riflette ancora nei primi anni del Cinquecento nelle illustrazioni del Cesariano » (BRUSCHI): di esso una delle fonti potrebbero essere stati i disegni di Ciriaco d'Ancona, oltre a Mantegna e all'ambiente padovano e ferrarese. È suggestivo, a questo riguardo, notare che anche il « perito architectore » (individuato da più studiosi ([23])) in quel Cristoforo Rocchi, di cui esiste nei documenti l'indicazione di rapporti professionali con i proprietari della torre, realizzatore di un primo progetto per il nuovo Duomo di Pavia, di cui è noto il paragone con Santa Sofia di Costantinopoli oltre che con «aliis pulcherrimis Romae sacris aedibus») poteva conoscere il tempio costantinopolitano, come già è stato visto ([24]), tramite i disegni che Ciriaco d'Ancona aveva portato in Occidente.

In conclusione la selezione di temi della cultura architettonica più aggiornata che si riconosce nei palazzi tardoquattrocenteschi pavesi appare attuata attraverso il filtro di un'intelligente adesione alla tradizione locale, culturale e materiale, non sotto il segno di una sterile conservazione, ma di un riconoscimento nelle proprie radici di fecondi spunti culturali.

NOTE

([1]) Soprattutto nei testamenti dei membri dei vari rami della famiglia Bottigella, in A.S.C.P., Pergamene Bottigella, Cart. 22 e 23, Fondo Bottigella, Cart. 90, 91, 92; ma anche in molti altri documenti, per cui si veda MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, 1937, passim.

([2]) Conservati, oltre che in A.S.C.P. (vedi nota precedente) e in A.N.P., nelle filze dei notai che rogavano gli atti per la famiglia, in A.S.M., Fondo Famiglie, Cart. 28.

([3]) F. FAGNANI, *I Palazzi Bottigella*, Pavia, s.d., p. 20.

([4]) Cfr. BOSSI, *Memorie civili*, ms. alla Biblioteca universitaria di Pavia, Tic. 179: « 1459 - Il conte e duca donò a Gio Matteo Bottigella il redito o sia l'entrata della banca civile d. il vicario pretorio » e A.N.P., Cart. 268, notaio Nazari Matteo fu Agostino. Atto del 1486 da cui risulta la vendita del dazio « pontis civitatis papiensis » fatta da Filippo Bottigella a Giorgio de Pisina dito Massocho f.q. magistri Antonini. Cfr. anche *Regesto*, in A.S.C.P., Fondo Bottigella, cart. 91:

1456. 20 Feb.° Gio. Matteo Bottigella riceve dal Duca Francesco Sforza la Donazione del Dazio dell'Imbottato d'alcune Terre della Squadra di Casteggio Pavese. R.ro V f. 566.

1458. 26 Ap.[le]. Gio Matteo Bottigella Aulico del Duca Francesco Sforza riceve dal med.o la Donazione del Dazio del Ponte di Gravelone Pavese. Reg. V. fol. 258.

1467. 19 giugno. Gio Matteo Bottigella, a di cui favore il Duca Galeazzo Maria conferma la donazione del Dazio della Notaria Civile del Vicario di Pavia. Reg. BB. fol. 135.

1462 - 12 giugno. Gio. (sic) Bottigella riceve dal sud.to Duca l'assegnazione di d. 500 d'entrata sopra li Dazi del Pane, vino e carne del Borgo di S. Donnino, Reg. V. f. 337.

([5]) FAGNANI, *cit.*, 20.

([6]) FAGNANI, *cit.*, passim.

([7]) C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897, p. 78, n. 3.

([8]) E. PELLEGRIN, *Bibliothèques d'humanistes lombards de la Cour des Visconti Sforza*, in « Bibl. d'humanisme et renaissance, Travaux et documents », XVII.

([9]) Per la costruzione del nuovo Ospedale San Matteo si veda in questo volume la trattazione di A. PERONI.

([10]) O. MANGILI, *L'Ospedale S. Matteo di Pavia*, Pavia, 1949, p. 22 e passim.

([11]) A. CADEI, *Nota sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia*, in B.S.P.S.P., 1972-'73, XXII-XXIII, N.S., p. 35 e ss.

([12]) Oltre ad A. CADEI, *cit.*, si veda A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 765 e ss., a cui si rimanda per la bibliografia complessiva sull'architettura dell'età bramantesca.

([13]) L. BELTRAMI, *Bramante poeta*, Milano, 1884; R. RENIER, *Gaspare Visconti*, in « Archivio Storico Lombardo », XIII, 1886.

([14]) Una bibliografia aggiornata su questo tema è nel contributo di G. Romano, in G. ROMANO-M.T. BINAGHI-D. COLLURA, *Il Maestro della Pala Sforzesca*, « Quaderni di Brera », 4, 1978.

([15]) MAIOCCHI, *Cod. Dipl.*, 1937, doc. 1330.

([16]) A. CADEI, *cit.*, p. 41.

([17]) Si veda la scheda relativa alla Torre di Cristoforo Bottigella in questo volume.

([18]) L. GIORDANO, *Osservazioni sull'edilizia civile del secondo Quattrocento a Pavia*, in B.S.P.S.P., 70-71, vol. XXII-XXIII, p. 20.

([19]) A. BRUSCHI, *cit.*, p. 774, con la bibliografia precedente.

([20]) Si veda la scheda relativa in questo volume.

([21]) M. TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1976, p. 72.

([22]) A. M. ROMANINI, *La Chiesa di S. Salvatore a Pavia*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di M. Salmi », II, Roma, 1962, p. 217.

([23]) E. ARSLAN, *Bramante in Lombardia*, in S.M., VII, p. 647, con la bibliografia precedente.

([24]) A. CADEI, *cit.*, p. 37.

IL PALAZZO DI CRISTOFORO BOTTIGELLA

La straordinaria torre che interrompe, come una quinta verticale, la sequenza dei prospetti nord della parte occidentale dell'antico decumano — l'attuale Corso Cavour — è quanto rimane, con pochi altri frammenti, di una complessa aggregazione di edifici che costituivano la residenza dei fratelli Gian Matteo e Cristoforo Bottigella, come è indicato dagli stemmi e dalle iscrizioni rimasti in loco e come è testimoniato dagli scarsi documenti finora reperiti.

Figli di quel Tommasino Bottigella che con i fratelli Anton Simone, Francesco e Manapasio fece iniziare nel 1442 nella Chiesa di San Tommaso la costruzione della sacristia e dell'annessa cappella dedicata alla beata Sibillina Bonacossi (MAIOCCHI, 1895, p. 50 e ss.), destinate ad accogliere i monumenti funebri della famiglia, Gian Matteo e Cristoforo Bottigella sono rappresentanti « esemplari » di quella nobiltà pavese (a cui appartennero tutti i committenti dei maggiori palazzi pavesi tardoquattrocenteschi), strettamente legata alla corte prima viscontea e poi sforzesca e molto attenta a trarne spregiudicatamente benefici, ma colta e non priva di senso civico, che ricavava (lo si rileva dalla lettura dei testamenti) le proprie entrate soprattutto dai vasti possedimenti terrieri nella campagna pavese, in Lomellina e nell'Oltrepò.

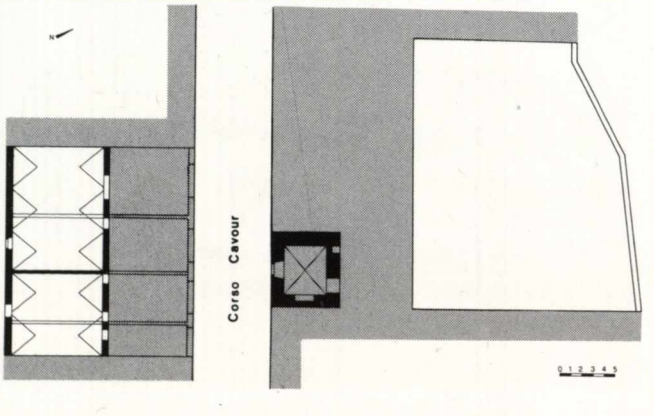
Di Gian Matteo, « strenuus vir et magnificus miles », che ricoprì incarichi importanti alla corte di Filippo Maria Visconti (probabilmente favorito da un abile matrimonio con una Bianca Visconti) e successivamente di Francesco Sforza e di Gian Galeazzo, sappiamo che accompagnò in Terra Santa Roberto Sanseverino, in un viaggio di cui fu frutto una sua revisione dell'*Historia Hierosolimitana* di Jacques de Vitry (che ancora si conserva alla Biblioteca Ambrosiana di Milano [T. 102 sup.]) e coltivò interessi umanistici, come testimonia la serie di manoscritti di autori latini che gli appartennero e che sono attualmente dispersi in biblioteche europee ed americane (E. PELLEGRIN, pp. 229-235). La sua effigie appare nella pala detta appunto Bottigella, ora al Museo civico di Pavia, che lo raffigura, con la moglie, inginocchiato davanti alla Madonna, alla quale i due coniugi sono presentati dal beato Domenico da Catalogna e dalla beata Sibillina Bonacossi. Per questa tavola, che Gian Matteo fece dipingere per la sacristia di San Tommaso, l'attribuzione al Foppa è unanimemente accettata (ARSLAN, 1963, II, p. 929 e ss.): una scelta, da parte del committente, ormai non più di avanguardia, in quegli anni, ma certo indice di un altissimo livello di gusto. Curiosamente anche del fratello Cristoforo ci è conservata l'immagine, scolpita in una lastra marmorea immurata in un cortile dell'Università, dove il Bottigella è rappresentato mentre tiene lezione « ex cathedra »: egli fu infatti giurista, « utriusque iuris doctor », lettore di diritto civile e canonico (FAGNANI, p. 24) all'università dal 1471 al 1491. Come fabbriciere del Duomo nuovo di Pavia dovette seguirne da vicino le non lineari vicende della progettazione e della fondazione, entrando in contatto con architetti, « inzignerii », « magistri a muro » e « magistri a lignamine » che vi lavorarono. Il

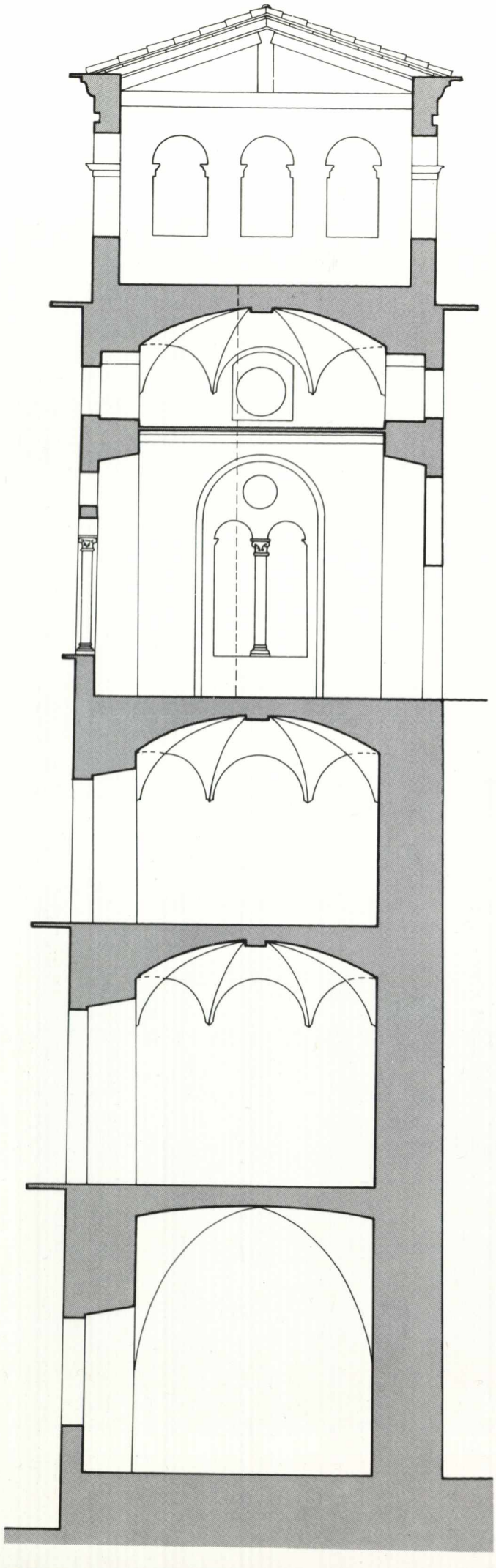
[6] *Rilievo delle strutture che ancora rimangono della residenza tardoquattrocentesca di Gian Matteo e Cristoforo Bottigella. Sul lato nord del decumano massimo (l'attuale Corso Cavour) la torre; a sud resti di due sale coperte con volte a vela unghiate.*

[7] *Veduta del lato orientale della torre. Sulla sinistra l'attuale Corso Cavour.*

monogramma di Cristoforo appare scolpito su quattro lapidi infisse agli angoli della torre di Corso Cavour, appena sotto il cornicione che corre sopra le bifore: prova che questo eccezionale brano di architettura doveva essere parte della sua dimora. Anche la lettura dei documenti, pur scarsi, chiarisce bene che il complesso era diviso in due proprietà ed ebbe tempi di costruzione differenti.

Probabilmente sull'area della casa già appartenente al padre Tommasino e localizzabile, secondo un atto di vendita del 1455 (FAGNANI, p. 19), appunto nella zona attorno alla torre, Gian Matteo e Cristoforo Bottigella (gli altri figli di Tommasino erano Corradino, castellano di Savona, Giovanni Stefano, protonotario apostolico, poi abate commendatario di San Paolo della Vernavola, infine vescovo di Cremona, Gian Giacomo, Gian Pietro e Michele [FAGNANI, p. 20]) procedettero ad una ristrutturazione (o a una costruzione ex novo, non sappiamo, ma è più probabile la prima ipotesi che rispecchia un procedimento comune nell'edilizia civile pavese di quel periodo) per assicurare ad entrambi una dimora adeguata al rango della famiglia. Il 21 aprile 1470, infatti, Gian Matteo sollecita dal duca Francesco Sforza (FAGNANI, p. 20) l'usufrutto di alcune vendite che gli avrebbero permesso di sostenere più agevolmente le spese gravose della costruzione della sua casa, per la quale dichiara di aver già sborsato molte centinaia di ducati. Dodici anni più tardi, il 21 ottobre 1482, nella casa di Cristoforo (la costruzione della sua parte era dunque già avanzata), il lapicida « magister Filibertus





[8] *Sezione della torre. Il soffitto piano che suddivide il quarto livello in due ambienti sovrapposti è struttura più tarda. La linea tratteggiata indica l'ingombro della scala a chiocciola che collega il quarto e quinto livello alla loggetta.*

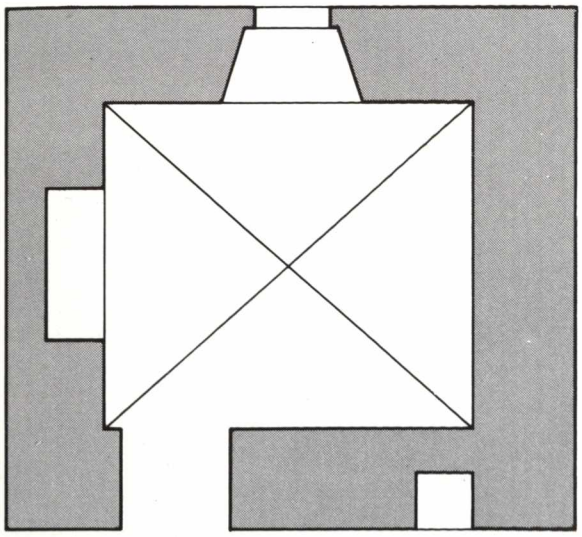
[9] *Piante dei sei livelli della torre. Al quarto, quinto (il livello di una soffittatura più tarda) e sesto, è indicata la posizione della scala a chiocciola di collegamento tra i piani.*

de Soldano de Orta, filius quondam Antonii » confessa di essergli debitore di L. 1117, soldi 3, den. 1, « pro quibus dare debet fulcimenta porticus iuxta conventa » (MAIOCCHI, 1937, n. 1192). Teste a questo atto è Jacopo da Candia, il « magister a muro et a lignamine » a cui si debbono le magistrali ricostruzioni delle volte di San Pietro in Ciel d'Oro e di San Michele di Pavia e che è segnalato anche in un documento relativo alla Cascina Caselle (vedi la scheda a cura di L. Giordano in questo stesso volume). Oltre a costui, un altro nome di architetto pavese appare legato da vincoli professionali alla famiglia di Cristoforo Bottigella, e precisamente Cristoforo Rocchi, « ingeniarius », il quale in un atto del 3 ottobre 1492, in casa di Paolo Bottigella (figlio di Cristoforo, probabilmente da poco defunto, suo erede e abitante nella stessa casa [FAGNANI, p. 321]), è eletto perito stimatore di una casa.

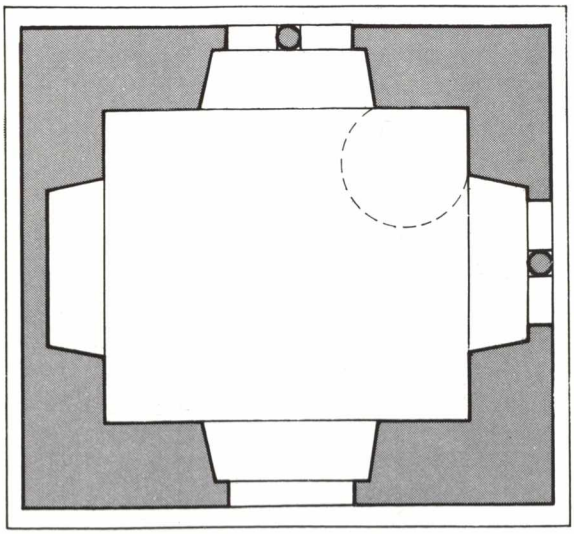
Sia Jacopo da Candia sia Cristoforo Rocchi appartenevano a quella schiera di artefici pavesi scarsamente noti (oltre ad essi ricorderemo Martino Fugazza e Gian Pietro Fugazza) che i documenti segnalano attivi a Pavia in più imprese edilizie negli ultimi decenni del '400 e in particolare nelle prime vicende progettuali e costruttive della fabbrica del nuovo Duomo (MAIOCCHI, 1937, passim) accanto ad architetti di prima grandezza come Bramante e l'Amadeo (e Leonardo e Francesco di Giorgio Martini). Il ruolo e il curriculum di questi « costruttori » (il cui nome è seguito di volta in volta dalle qualifiche « magister a muro », « magister a lignamine », « ingeniarius », « inzignerius ducalis »), come si è detto (si veda l'introduzione) non sono ancora chiariti.

Altre notizie dirette sulla costruzione del duplice palazzo non sono note. Si sa tuttavia che nel 1507 Filippo Bottigella, figlio dell'ormai defunto Gian Matteo, lascia nel suo testamento, in assenza di figli e salvo l'usufrutto perpetuo alla moglie Elisabetta de Grassi, a Pier Francesco Bottigella, figlio del fu Giovanni Durone (FAGNANI, p. 32, ma si è rivisto l'atto direttamente in A.N.P., Pergamene Bottigella, cart. 23), la « domus habitationis ipsius domini testatoris sitam et jacentem in Civitate papie in porta marengha in parochia S. Johannis Domnarum cum omnibus suis hedificiis et giardino seu viridiario quibus omnibus coheret a duabus partibus strata publica, ab alia Monasterium Senatoris domi-

0 1 2 3 4 5

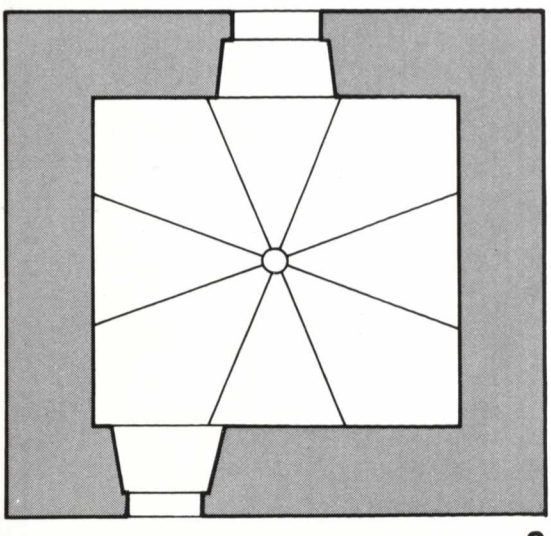


1

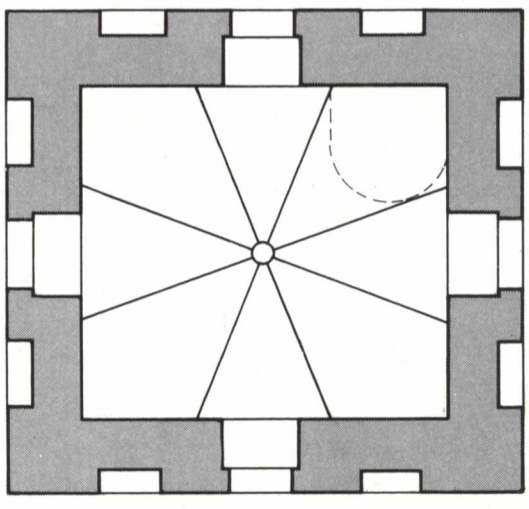


4

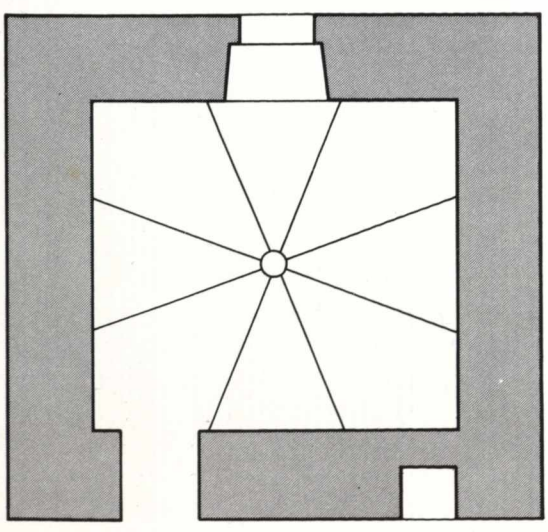
N



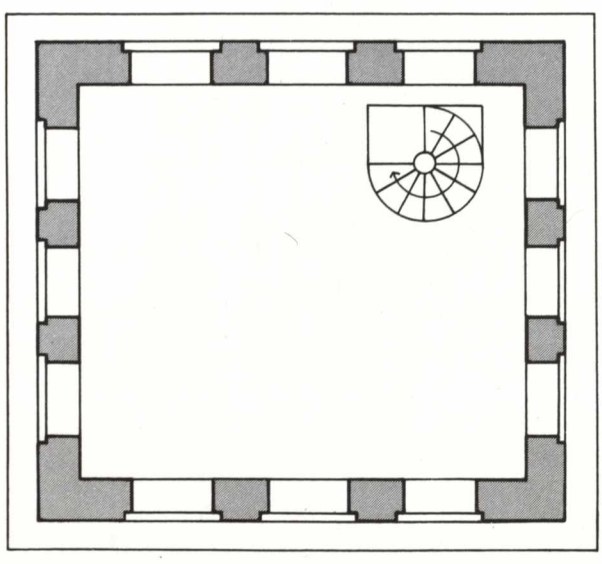
2



5



3



6

[10] *Veduta complessiva della torre da sud-est. I balconcini sono aggiunte ottocentesche.*

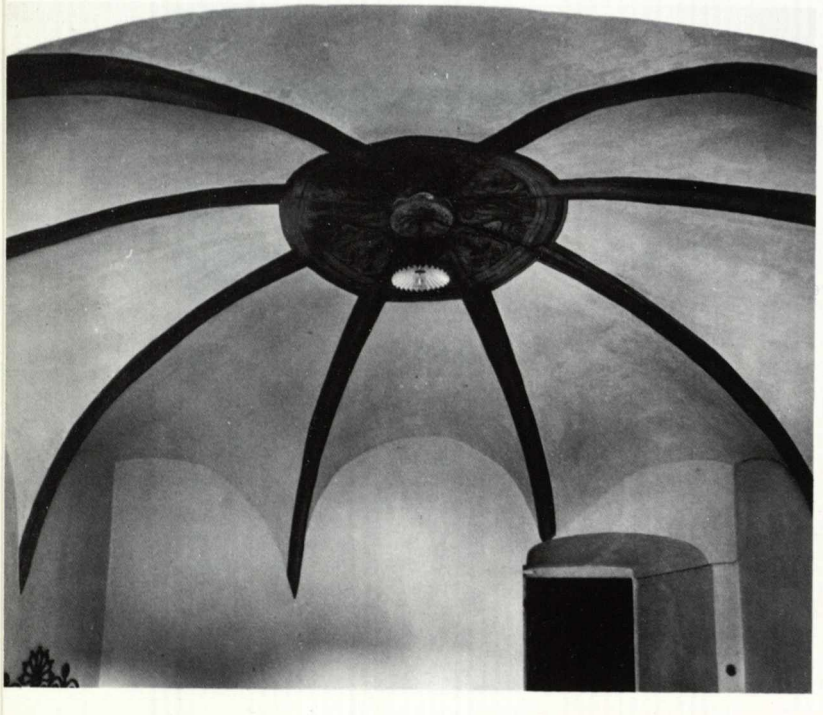
[11-12] *Peducci in cotto ancora in loco nei resti di saloni tardoquattrocenteschi che tuttora si riconoscono nei retrobottega dei negozi che fronteggiano la torre sul lato meridionale dell'attuale Corso Cavour (circa il 1470).*

narum et ab alia heredes quondam Magistri et prestantissimi j.u.d. domini Christophori Butigelle ». E', ad evidenza, la parte di palazzo già proprietà di Gian Matteo, che l'erede di Filippo, il 7 gennaio 1521 (A.N.P., Pergamene Bottigella, cart. 23), vende al Monastero del Senatore, « cum cureis, puteis, orto et aliis suis hedificiis », ad un prezzo di tredicimila lire imperiali, che le monache si impegnano a pagare entro il 1525. Fino a quella data Pier Francesco potrà abitare nella casa, contigua a quella venduta, « de qua predictum monasterium causam habuit a domina Isabella de Butigellis, filia quondam Magistri domini Pauli et uxor Magistri Equitis Hieronimi Ponzoni »: si tratta certamente della casa, già di proprietà di Cristoforo Bottigella, passata dall'unico suo figlio ed erede Paolo alla figlia di costui, Isabella, e dunque già qualche anno prima del 1521 ceduta alle monache del Monastero del Senatore che, con l'acquisizione della quota toccata a Pier Francesco, si annettevano in tal modo tutto il complesso degli edifici appartenenti a Cristoforo e Gian Matteo Bottigella. Purtroppo nessun documento è stato possibile reperire negli archivi milanesi e pavesi che dia indicazioni precise sulla planimetria del palazzo. Dalla descrizione di un erudito pavese della seconda metà dell'800 (GIARDINI, pp. 111-112) apprendiamo che « ritornando alla contrada della Cervia [l'attuale Corso Cavour], dove attraversata la piazza grande noi eravamo arrivati, nel fine di questa era necessario volger il cammino a destra od a sinistra, perché di fronte alzavasi il muro del recinto del monastero del Senatore, che dall'angolo di piazza piccola continuava fino al Vicolo di San Giovanni Domnarum, e formando un ampio quadrato, abbracciava tutta quell'isola ad eccezione di poche case verso la piazza suddetta ».

Il monastero, ampliato con l'acquisto del palazzo, dunque, « impediva il retto corso della strada » avendo invaso il tracciato del decumano massimo: una trasgressione alle maglie quadrate della originaria scacchiera del reticolo viario romano che risale certo ad epoca altomedioevale e che si spiega, come in altri punti della città (PERONI, p. 111), con l'insediamento monastico del Senatore. Tuttavia la « logica imperiosa fissata dal tracciato di fondazione » (PERONI, p. 111) poco dopo la soppressione del monastero avvenuta nel 1799 riprese il soprav-

[13-14] *Volte a ombrello che coprono gli ambienti del secondo e terzo livello della torre. La decorazione ad affresco della volta alla foto 13 è opera del pittore A. Savoja, nella seconda metà dell'Ottocento.*

[15] *Scorcio della torre al livello degli oculi e della loggetta.*



vento e « si fece luogo ad aprire nel 1804 la strada per mezzo di quel recinto ed a continuare così il corso diretto alla porta di Borgoratto. La nuova contrada formatasi, che a lungo divide in due parti l'antico monastero e che da quello della Cervia porta all'altra di S. Gabriele fu essa perciò denominata la Contrada nuova del Senatore e fu abbellita di botteghe e di comode abitazioni di chi fece acquisto di questo ampio locale » (GIARDINI, p. 112).

Ricostruire, dopo le demolizioni ottocentesche e le mutilazioni e le ristrutturazioni della prima metà del Novecento, l'originaria planimetria della dimora gentilizia è attualmente impossibile: troppo scarsi i brani superstiti (la torre, salvata certo per la sua imponenza, forse anche per quel filo di retorica che lega la fisionomia urbana della città di Pavia a questa tipologia; alcuni locali con volte a vela e peducci in cotto con motivi araldici legati alla famiglia Bottigella, che si riconoscono nei retrobottega dei negozi che fronteggiano la torre sul lato sud di Corso Cavour; il perimetro a nord-ovest dell'antico complesso, tuttora costituito dal muro di cinta del giardino ora di Casa Fusi), contraddittorie o troppo sommarie le vedute e le mappe seicentesche che dovrebbero restituircene l'immagine.

Se si esaminano infatti le due note vedute del Corte (l'una del 1519, l'altra del 1617 edita dal Ballada) si scorgono a nord del Monastero del Senatore, e ad esso contigui, corpi di fabbrica articolati attorno ad una corte (nella veduta del 1617 chiaramente con un porticato a piano terreno) nei quali è inserita la torre, tuttavia disegnata in due posizioni diverse: nella veduta più antica essa emerge dal lato nord del quadrilatero con cui sembra far corpo, mentre nella successiva pare elevarsi nell'angolo nord-est. Né, assunto come probabile il dato che il duplice palazzo fosse disposto attorno ad un cortile, quasi « variante profana del chiostro », ci aiutano a stabilire in quale rapporto con i restanti edifici dovesse trovarsi la torre, i rilievi dei frammenti delle strutture quattrocentesche che, si è detto, ancora sussistono. In essi si riconoscono due sale, coperte con volte a vela unghiate di cui una più grande (i suoi limiti sono ben ricostruibili, pur nell'attuale tramezzatura, per la presenza dei peducci in cotto e dei capitelli pensili angolari); di esse il lato maggiore è parallelo al lato sud

della torre da cui distano poco più di quattordici metri (troppo poco per pensarvi inserito un quadriportico) e in posizione tale da non permettere una ricostruzione del complesso collimante con nessuna delle due versioni proposte dalle vedute secentesche. E paiono ancor più complicare il quadro i dati che testimoniano aderenze di altri edifici alla torre sia a sud (la traccia evidente di un tetto che doveva aderire al lato sud, appena sotto la cornice su cui poggia la bifora), sia a nord: i quattro livelli inferiori della torre non sono collegati direttamente, come accade invece per quelli superiori, da alcuna scala interna, il che significa che l'accesso a questi piani doveva necessariamente essere da altri corpi di fabbrica in cui la torre era inserita; poiché ad ogni livello vi è un ingresso a nord, anche su questo lato della torre doveva dunque poggiare un edificio. Il problema è più complicato per ciò che riguarda il collegamento dal terzo al quarto livello: attualmente vi si entra da un piccolo vano, che dall'esterno appare aderire, in modo un po' fortunoso, a una apertura centinata, dello stesso taglio delle bifore sugli altri tre lati; tuttavia non si riesce ad immaginare come l'ingresso a questo livello potesse avvenire diversamente, dal momento che non si rilevano segni evidenti dell'esistenza di passaggi interni.

Si deve dunque pensare che all'interno dell'area grosso modo rettangolare di proprietà Bottigella, i cui limiti erano costituiti a sud dal Monastero del Senatore, a nord, come attualmente, dal vicolo che la divideva dagli edifici che sorgevano intorno a San Giovanni Domnarum, a est e a ovest dalla strada pubblica (parte delle attuali Via del Carmine e Via Parodi ad est, Via XX Settembre e Via Jacopo Bussolaro ad ovest), le « domus habitationis » di Gian Matteo e Cristoforo « cum omnibus suis edificiis et giardino seu viridiario » dovevano disporsi in maniera più complessa e forse più libera di quanto non appaia nella schematizzazione delle vedute secentesche (e del resto, nella veduta già citata del 1617, la rappresentazione del palazzo di Giovanni Francesco Bottigella è mancante dell'intero lato sud).

I pochi indizi offerti dai documenti, uniti ai dati che emergono dall'esame dei peducci in terracotta e dei capitelli angolari tuttora in loco (quattro di tali peducci sono conservati al Museo archeologico della Università di Pavia) nei « frammenti » del complesso quattrocentesco (due sale, come si è visto), ancora riconoscibili, rendono verosimile l'ipotesi che questi ultimi appartenessero agli edifici della « domus » di Gian Matteo. La coerenza a sud (il Monastero del Senatore) è in effetti quella indicata dai documenti già citati. Inoltre l'esame dei capitelli angolari e dei peducci di terracotta, di due tipi sostanzialmente analoghi (un an-

gelo reggente lo stemma, alternatamente dei Visconti — si ricordi che la moglie di Gian Matteo era Bianca Visconti — e dei Bottigella, tra foglie carnose che si piegano in volute a ricciolo, sormontato da un abaco con una decorazione a foglie lanceolate e una rosetta al centro), che oltre a richiamarsi a moduli comuni nei capitelli e nei peducci del chiostro piccolo della Certosa di Pavia (Bossaglia, 1968, p. 43 e ss.), offrono riscontri morfologici precisi con i peducci del Chiostro di San Lanfranco a Pavia, su cui è incisa la data 1467, facendo propendere per una datazione attorno al '70, indicata anche dai documenti per la parte di palazzo fatta ricostruire da Gian Matteo.

Ma indubbiamente, e ne è prova la sua stessa conservazione, la torre doveva costituire il brano architettonico più imponente dell'intero isolato. « Le torri », scrive l'Alberti, « costituiscono un ornamento di primaria importanza ove siano dislocate nei punti adatti e costruite nella forma opportuna. E se pure non saranno molto isolate tra loro, offriranno certo da lontano uno spettacolo imponente. Non mi pare tuttavia da ammirare la mania, invalsa circa duecento anni or sono, di costruire torri dappertutto... Pare che in quei tempi non ci fosse capofamiglia che potesse rinunciare ad avere una torre; donde selve di torri che spuntavano per ogni dove ». (*De Architectura*, VIII, cap. V).

L'Alberti si riferisce probabilmente ad esempi toscani (Pisa, San Gimignano, Siena) o « alle torri dei baroni romani che nel XV secolo ancora erano visibili in gran numero » (Portoghesi, p. 698), ma indubbiamente le stesse considerazioni sarebbero state perfettamente pertinenti anche nel caso di Pavia. Dove, nel momento in cui questa tipologia cominciava ad essere obsoleta, tranne che nelle rocche e nelle costruzioni difensive, la forte tradizione civica, consolidata negli innumerevoli esempi di età medievale, tornava a riproporsi in veste rinnovata (ne è altro esempio dello stesso periodo la Torre del Pizzo in giù, per cui si rimanda alla trattazione di D. Vicini in questo stesso volume).

Il risultato, la torre quattrocentesca, sembra evocare il clima culturale che traspare dai disegni degli edifici turriti della fantastica Sforzinda del Filarete, al cui fondo non si può non avvertire un sapore quasi revivalistico di temi medioevali. L'uso di elementi morfologici appartenenti ad un lessico ormai « rinnovato » (le robuste cornici aggettanti, gli oculi, la loggetta, con aperture centinate a tutto sesto inquadrate nell'ordine architettonico, di chiara derivazione classica) in una struttura di aperto richiamo alla tradizione medioevale produce, nell'osservatore, un effetto di « spaesamento » che contribuisce a creare un alone di eccezionalità attorno a questa straordinaria torre pavese. Della quale è rimasta intatta l'impaginatura oltre la robusta cornice su cui poggiano le bifore (ma ad est la bifora è murata e a nord, si è visto, quella che doveva essere una bifora è attualmente nascosta da un vano, appoggiato, di disimpegno), probabilmente proprio la parte pensata perché emergesse sui corpi di fabbrica aggregati. Nella parte inferiore, il lato sud, intonacato, è stato ad evidenza rimaneggiato nell'Ottocento mentre su quello ad est si scorgono ad un livello appena inferiore a quello delle bifore i resti di una finestra architravata simile a quelle che si aprono nel piano superiore di Palazzetto Cavagna.

Oltre il piano delle bifore che si disegnano bellissime (per una loro possibile ripresa nei disegni di architetture di Leonardo si veda, in questo stesso volume, il contributo di A. Peroni), una per lato, tra due ro-

[16] *La bifora sul lato sud.*

[17] *L'interno della loggetta, con la veduta delle capriate che sostengono il tetto.*

[18] *Capitello immurato nel giardino di Casa Fusi. Le iscrizioni e il monogramma di Cristoforo Bottigella lo indicano come certamente proveniente dal palazzo. Un capitello di fattura pressoché identica è disegnato dal Cesariano (f. LXII) come variante di capitello da unire a « columna attigurga sive quae attica dicitur ».*

buste architravi, e paion ricordare quelle miniate di una bella e notissima pagina della *Gramatica* di Elio Donato (si veda l'illustrazione in S.M., II, p. 595) si aprono gli oculi, in sequenze di tre per lato: motivo che si ritrova spesso nei coronamenti degli edifici, palazzi o chiese (Palazzo Fontana, Marliani a Milano, Palazzo Landi a Piacenza, Santa Maria presso San Satiro, la Tribuna delle Grazie, la Parrocchiale di Castelleone, per fare solo gli esempi più noti) negli ultimi due decenni del '400 in Lombardia ed ha forse il suo precedente nel tiburio della Cappella Portinari a Milano.

L'ultimo livello, sopra un cornicione più marcato, è costituito dalla loggetta con aperture ad archi a tutto sesto inquadrati nell'ordine architettonico, un elemento morfologico per cui i riscontri con la loggetta che corre nell'interno del modello di legno del Duomo di Pavia, costruito da Giovan Pietro Fugazza a partire dal 1497, « iuxta principium ipsius ecclesie factum » (Maiocchi, 1949, n. 1931, p. 92) cioè con il vincolo di quanto già costruito e tenendo certamente conto anche del progetto del 1488 della cui esecuzione il Rocchi fu l'unico responsabile dal 1488 al 1497, anno della sua morte, e con il piano superiore del chiostro di San Majolo, sono stati ampiamente sottolineati (Borlini, 1970, p. 37 e ss.) e ne è già stato indicato il possibile precedente nella loggetta all'interno della Sacristia bramantesca di Santa Maria presso San Satiro.

A questo punto si possono, pur cautamente e senza fare dell'attribuzionismo a tutti i costi, elencare alcuni dati che paiono significativi come indicazioni di ricerca: 1) il dimostrato collegamento professionale di Cristoforo Rocchi con i Bottigella; 2) la direzione continuata del Rocchi nella fabbrica del Duomo di Pavia fino al 1497; 3) la documentata (Maiocchi, 1949, doc. 1659 e 1669) attività del Rocchi come perito stimatore di case per i monaci di San Majolo.

L'attribuzione all'Amadeo (Malaguzzi-Valeri, p. 219; Fagnani, p. 32), che si basa sull'analogia del motivo della loggetta con il primo corridoio della facciata della Certosa (dimostrato dal Borlini opera eseguita da Cristoforo Lombardo, probabilmente sulla base dell'originario progetto quattrocentesco), non sembra invece poggiare su nessun altro valido argomento.

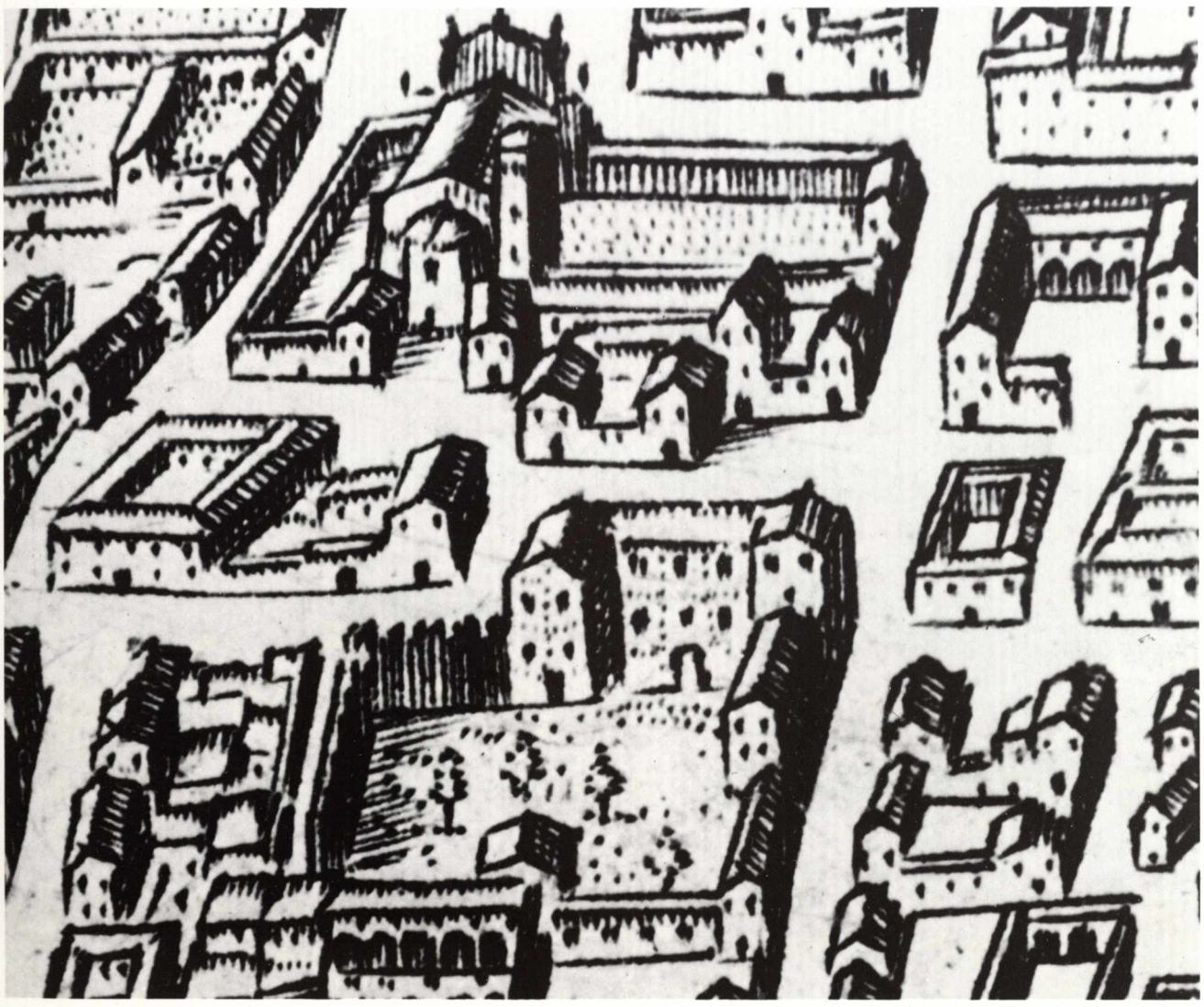
Va poi sottolineata la testimoniata presenza nell' '82 di Jacopo da Candia durante i primi lavori. Il fatto che egli appaia proprio accanto al Rocchi, nell' '88, con la qualifica di « magister a muro » (oltre a Bramante, l'Amadeo e i maestri « a muro » Bartolomeo da Castelnuovo e Martino Fugazza) per la redazione del secondo progetto del Duomo nuovo non sembra senza significato.

E vien spontaneo, dopo aver citato questo abilissimo ricostruttore delle volte di San Pietro in Ciel d'Oro e di San Michele, pensare alle suggestive volte a ombrello, di raro disegno, con belle chiavi di volta in pietra lavorata, che coprono gli ambienti al secondo, terzo, quarto livello della torre (al primo la copertura è a crociera) e che uniscono al valore funzionale — non comprimono lo spazio già angusto — il pregio di un innegabile effetto decorativo. Va rilevato che le differenti altezze degli ambienti che si succedono in senso verticale si spiegano certo con il collegamento di essi al resto del palazzo.

All'interno va poi ricordata la bellissima scala a chiocciola, in legno, vero gioiello di carpenteria, che collega il quinto livello alla loggetta.

PALAZZO CARMINALI-BOTTIGELLA GIÀ BECCARIA

Sul palazzo noto come Carminali-Bottigella, attualmente al numero 30 di Corso Cavour, sembravano sinora tacere i documenti sia sulla committenza, sia sulle vicende della costruzione. I primi proprietari di cui si abbia notizia, i Carminali (FAGNANI, p. 34) nobili di origine mercantile, forse provenienti da Bergamo, i quali possedettero l'edificio nella prima metà del Settecento (nel testamento, rogato nel 1739, il marchese Giovanni Carminali lo lasciava al figlio primogenito Pier Francesco), si stabilirono solo alla metà del Cinquecento a Pavia, dove risultavano abitare in una casa in Piazza Grande, parrocchia di Santa Maria Gualtieri: dunque entrarono in possesso del palazzo presumibilmente nel corso del XVII secolo. Estintasi con Pier Francesco la casata, nel 1763, l'edificio passò in proprietà Malaspina e successivamente, per vendita, a mons. Antonio Pic-



[19] *Particolare della candelabra all'angolo nord-est della facciata di Palazzo Carminali-Bottigella e scorcio di Corso Cavour.*

[20] *Il Palazzo Carminali-Bottigella nella veduta di Pavia disegnata da Ludovico Corte nel 1617 ed edita da Ottavio Ballada nel 1654. A nord il complesso del Monastero e della Chiesa della Colombina.*

[21] *Il circondario del Palazzo Carminali-Bottigella segnato con il numero 1274 nella Mappa del Comune Censuario della Città di Pavia del 1877.*

[22] *Veduta della facciata da nord-ovest.*

chiotti, prevosto della Cattedrale (FAGNANI, p. 37). Alla morte di quest'ultimo toccò in eredità al pronipote Baldassarre Bottigella, che « trasferì nel palazzo la propria residenza, collocandovi l'archivio della famiglia, preziose opere d'arte [tra le quali la tavola attribuita al Foppa, nota come pala Bottigella] e una ricca biblioteca andata in seguito dispersa » (FAGNANI, p. 37). Il Bottigella, evidentemente appassionato cultore delle memorie dei suoi avi, fece anche immurare, nella parete che fronteggia la prima rampa dello scalone barocco, le lapidi, provenienti dalla quattrocentesca sacrestia della soppressa Chiesa di San Tommaso, recanti stemmi della famiglia ed iscrizioni relative alla fondazione della sacrestia stessa, voluta dai fratelli Anton Simone, Tommasino, Francesco e Menapasio Bottigella.

L'ipotesi (BASCAPÈ-PEROGALLI, p. 233) che la costruzione del palazzo potesse essere dovuta a qualcuno dei numerosi appartenenti alla famiglia Bottigella dunque non è sostenuta da alcun ragionevole indizio. Una traccia per venire a capo del problema è venuta, invece, dalla lettura del *Codice Diplomatico Artistico di Pavia* del Maiocchi, un amplissimo, anche se non esaustivo, spoglio degli atti dei notai pavesi dal 1330 al 1550, relativamente alle notizie riguardanti opere d'arte, artisti e committenti: un testo che, al di là delle formule e della stereotipia del linguaggio notarile, ci restituisce vivacissime « tessere » per la ricomposizione del « milieu » artistico pavese tra la metà del Trecento e il primo Cinquecento: materiale di per sé sufficiente per una analisi di arte e società (ma anche di storia delle tecniche artistiche, oltre che di storia delle arti tout court) nella Pavia viscontea e sforzesca. In questo regesto, tra gli anni 1491 e il

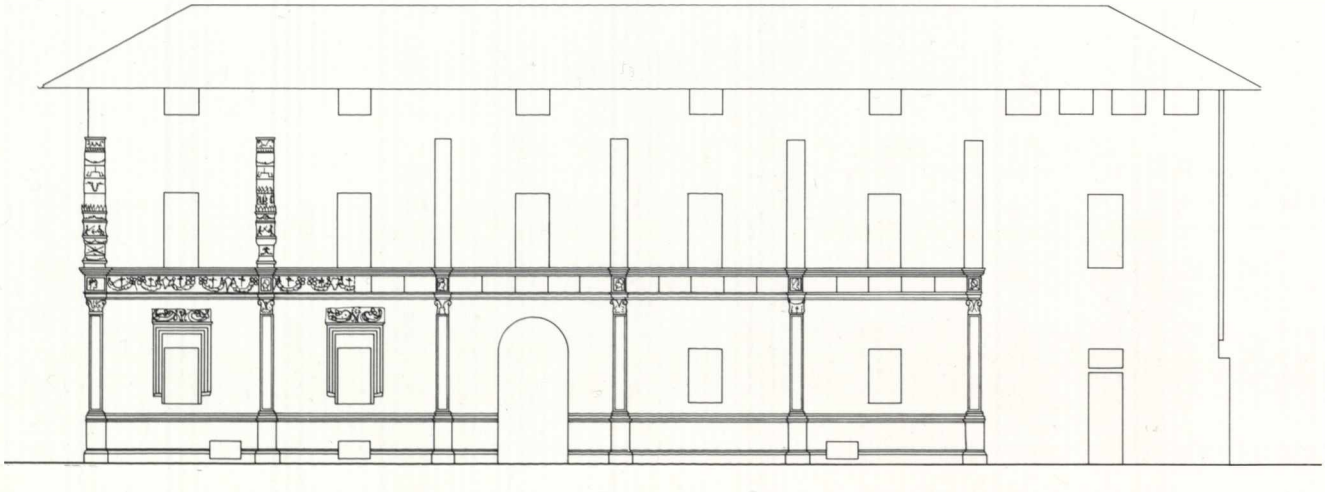
1496, sono riportati numerosi documenti relativi ad una nobile casa di abitazione, situata in porta Marenga, parrocchia di San Gabriele, appartenente ai « Magnifici domini Andree et fratres de Beccaria », nella quale appare aperto un cantiere dove è in piena attività una équipe di scultori e lapicidi.

La notizia appariva subito interessante per l'indicazione topografica contenuta. La Chiesa di San Gabriele (ora distrutta), parrocchia nella seconda metà del Quattrocento (TOSCANI, p. 44), era già soppressa nel 1575, anno in cui (N. BERTOLINO, p. 96), con la casa annessa (donata dal vescovo Rossi), risultava appartenere all'Orfanotrofio della Colombina, rispetto al quale era localizzabile a sud nella zona tra l'attuale via di Porta Marica (ancora nelle mappe ottocentesche chiamata Contrada di San Gabriele) e l'attuale piazza del Tribunale. Questa come risulta oltre che dall'Estimo del 1751 da una mappa, databile tra il 1760 e il 1765, relativa al « Circondario della Colombina » (A.S.M., Fondo di Religione, cart. 5702) e dalla richiesta, in data 1765, per la nuova fabbrica della chiesa dell'Orfanotrofio « con la facciata rivolta a mezzogiorno », « su la piazza detta di S. Gabriele e riguardante la Casa Carminali », anziché « su la piazza che guarda la Casa Botta », doveva essere detta Piazzolo di San Gabriele. Su questo piazzolo dunque si affacciava il Palazzo Carminali: si trattava a questo punto di vedere se, sulla base dei documenti relativi al ramo della famiglia Beccaria, a cui appartenevano Andrea « et fratres de Beccaria », si potesse localizzare con precisione la loro casa, una dimora signorile, dove la presenza di artisti-scultori è documentata per più di cinque anni (e quale altra se non il Palazzo Carminali-Bottigella in quegli anni nel circondario?), giungendo ad identificarla con il palazzo in questione.

Dai documenti risulta che Andrea Beccaria, « iuris utriusque doctor », e i fratelli Giovanni Francesco, Ludovico, Gentile, Alessandro e Marcantonio furono patroni (A.S.C.P., Schede Marozzi, Beccaria) della Cappellania di San Gerolamo in San Gabriele (MAIOCCHI, 1903, II, p. 77). La moglie (ormai vedova) di Gerolamo Beccaria, figlio di Marcantonio (A.S.C.P., Schede Marozzi, Beccaria), Beatrice, nel 1570 è attestata abitante in Parrocchia di San Giovanni Domnarum, a cui fecero capo parte delle case (circa quaranta nel 1460) (TOSCANI,

p. 106) di quella soppressa di San Gabriele (altre furono aggregate alla Parrocchia della Santa Trinità e a San Giorgio in Monte Falcone) (Maiocchi, 1903, II, p. 78), quindi ancora nella stessa zona (a metà del '700 Palazzo Carminali-Bottigella è in Parrocchia di San Giovanni Domnarum), in un atto di investitura perpetua a nome del figlio Rinaldo, evidentemente minore (A.S.C.P., Marozzi, Schede Beccaria). Rinaldo Beccaria risulta firmatario, nel 1620, con altri vicini, di un ricorso ai Deputati all'Ornato della Città di Pavia (A.S.C.P., cart. 457) in cui si protesta perché « il Rettor dell'Hospitale della Colombina », il quale ha fatto « e faci escavar terra sopra la piaza publica di S.to Gabriel di questa città per errigere fundamenti per farli edificar sopra muri quali non solo tendono alla occupatione di bona parte di detta piaza, ma ancora in danno dei vicini ai quali alzando detti muri troppo alti, verano ad ofuscar il lume qual recevano le finestre dei suddetti vicini ».

A questo punto il mosaico si ricompone e tutti gli elementi (l'unicità nel circondario di una « domus magna » tale da giustificare l'impiego di lapicidi per così lungo periodo, la topografia, la documentata residenza fino al primo '600 dei Beccaria nella zona, essendo attestata nel 1620 addirittura l'affacciarsi della loro casa sulla Piazza San Gabriele, ora Piazza del Tribunale) concorrono ad identificare con certezza la « domus habitationis Magnificorum dominorum Andree et fratrum de Beccharia » con il palazzo passato nel XVII secolo in



0 1 2 3 4 5

[23] *La facciata in una fotografia degli anni Venti.*

[24] *Schema della facciata.*

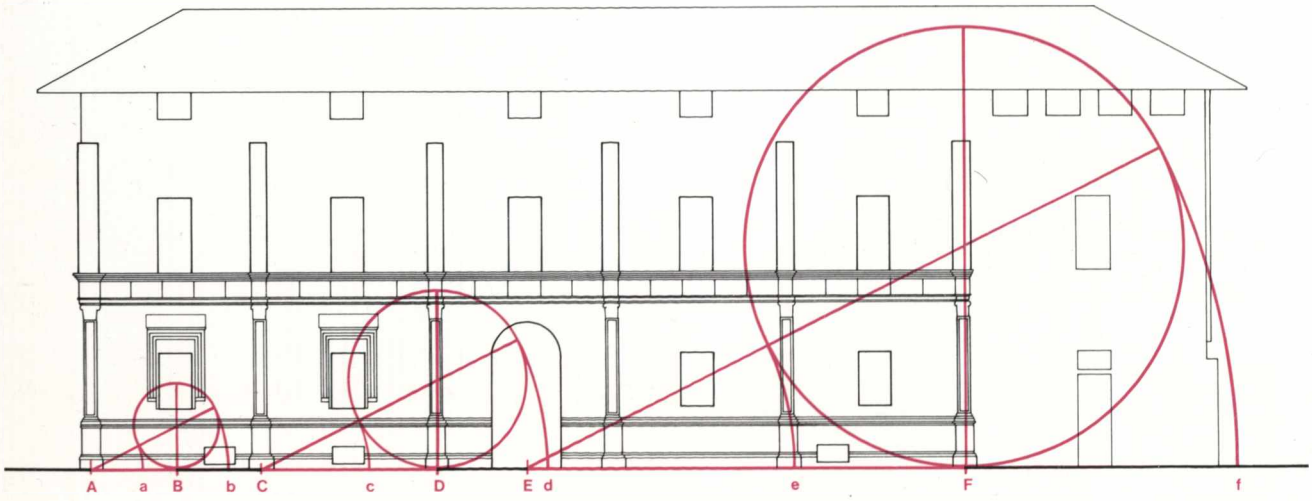
[25] *Schema della facciata, con esempi di costruzione geometrica della sezione aurea dei segmenti corrispondenti alla metà della distanza tra paraste successive (AB), alla distanza tra due paraste successive (AC), alla metà della larghezza della facciata (EF).*

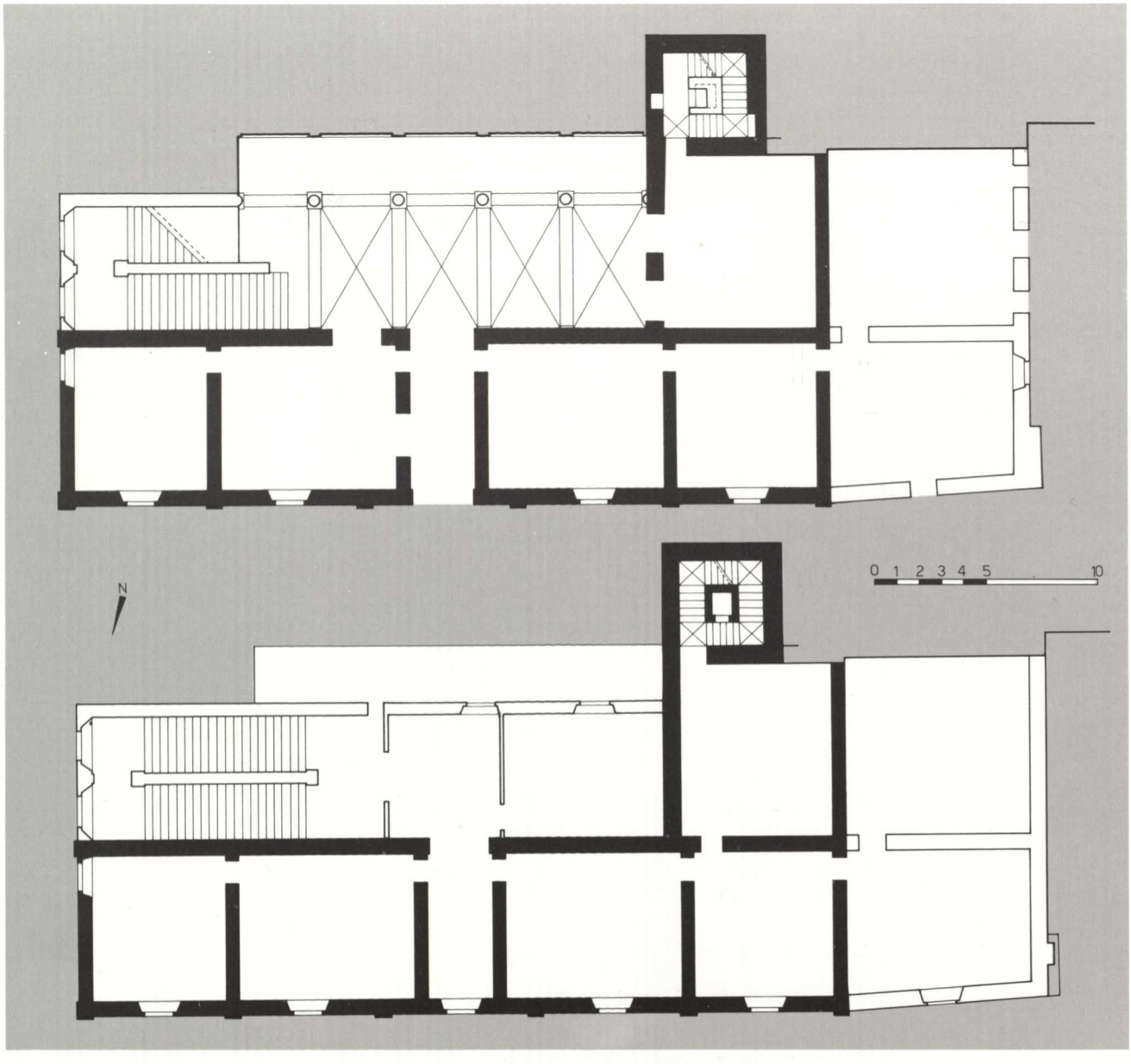
proprietà Carminali. Questo risultato ha consentito, attraverso l'esame diretto dei rogiti del notaio Giovanni Luchino Re (A.N.P., cart. 464-465) di completare i dati preziosi già forniti dal Maiocchi con altre indicazioni sulla cronologia del Palazzo Beccaria. La casa « sita in porta Marenga parrocchia Sancti Gabriellis » è citata negli atti (A.N.P., cart. 465) a partire dal 1482, talora con precisazioni come « in salla inferiori domus » (1482), « sub porticu domus » (1483), « ad hostium sallette inferiori » (1487), « subtus porticu inferiori » (1490), « in curia domus » (1491), « super pontillo domus » (1492). Dal 1491 le notizie si infittiscono. Il 30 gennaio 1491 (MAIOCCHI, 1949, doc. 1543) Alessandro « de Bossis de Mediolanio », scultore, « locavit et locat opera sua » a Maestro Domenico « De Solerio » (Solari) figlio del fu Maestro Melchione, di Milano, scultore, a cominciare dalla metà del successivo mese di luglio per un anno, promettendo di lavorare « bene et solicite », « quottidie », tutti i giorni tranne quelli festivi, secondo quanto gli verrà ordinato da Domenico Solari: è evidentemente l'inizio di un lavoro che comporta interventi di decorazione scultorea di notevole impegno. Il 22 dicembre dello stesso anno (MAIOCCHI, 1949, doc. 1567) compare, come teste a pagamento d'affitto, Martino Fugazza, « inzignerio ducali filius quondam Magistri Francisci ». Il 6 febbraio dell'anno successivo Alessandro Bossi dichiara di essere stato pagato per l'opera prestata l'anno precedente (MAIOCCHI, 1949, doc. 1577) e il 27 aprile si impegna a lavorare ancora per due anni agli ordini di Domenico Solari. Quest'ultimo è presente ancora come teste a pagamento il 5 luglio 1493 (MAIOCCHI, 1949, doc. 1661) e il 30 gennaio del 1495 (MAIOCCHI, 1949, doc. 1787); così il Bossi il 28 aprile 1495 (MAIOCCHI, 1949, doc. 1804).

Nello stesso anno 1495, lo stesso giorno, il 2 maggio, come testi l'uno a investitura, l'altro a pagamento d'affitto, sono presenti in Casa Beccaria i pittori Giovanni Syro « ex Captaneis de Brignano f.q. D. Fratris Georgii » e Bernardino « de Regibus f.q. magistri Domini Raynaldi » (MAIOCCHI, 1949, doc. 1806-1807). Altre presenze sono Ambroxius de Chomis « magistro a lignamine de Caxorate » nel 1487 (A.N.P., cart. 465), Venturino de Cantono, « magistro a muro » nel 1497 (A.N.P., cart. 465), Ambroxius de Massaglia « sculptor marmorum » nel 1496 (MAIOCCHI, 1949, doc. 1894) e nel 1502 il pittore Andrea de Clericis (MAIOCCHI, 1949, doc. 2220 e 2269). È poi interessante rilevare che nel 1494 e nel 1501 due atti (A.N.P., cart. 465) sono rogati « in camera nova domus domini Marchi Antonii ».

La lettura dei dati desunti dai documenti dà dunque queste indicazioni: intorno al 1482 la « domus magna » dei Beccaria era già abitata, dal 1491 al 1495 si registra un importante intervento di maestri scultori e questo potrebbe far pensare ad una riqualificazione di strutture preesistenti; si profila la presenza di un architetto pavese, Martino Fugazza; è accertata l'opera di lapicidi milanesi.

L'esame della solenne facciata (in cotto, a due piani, il secondo non compiuto, divisi da un alto fregio, con chimere, girali, stemmi scudati e scanditi da lesene — il primo piano — e candelabre — il secondo — in partiture tendenti al quadrato in cui si inseriscono le finestre e il portale) conferma la prima ipotesi suggerita dai documenti. Accanto alle finestre rettangolari al primo piano si scorgono infatti tracce di finestre, fuori asse rispetto alle paraste e tagliate dalle finestre tardoquattrocentesche, segno evidente di un precedente, probabilmente più modesto prospetto. Al contrario la parte dell'edificio che continua il prospetto sulla destra con muratura uniforme, priva della decorazione in cotto, fu sicuramente aggiunta posteriormente: l'ultimo pilastro a destra, come si vede attraverso un ampio foro prodottosi nel muro all'altezza





del capitello, è angolare e risvolta nel lato destro ripetendo lo schema del primo pilastro di sinistra.

Anche al secondo piano appare chiaro che il muro della nuova costruzione, che del resto ha un'orditura meno compatta di quello quattrocentesco, si è appoggiato, tagliandola, all'ultima candelabra a destra. Ma, se è semplice determinare quale fosse la dimensione originaria del palazzo in larghezza, è impossibile ricostruirne il coronamento originario, essendo l'attuale evidentemente rimaneggiato e probabilmente rialzato: la muratura appare diversa oltre una risega che si rileva alcuni corsi di mattone sopra le candelabre, mentre si notano, all'altezza dei capitelli di queste ultime, dei tamponamenti nel muro di forma rettangolare, disposti sulla stessa linea per tutta la larghezza dell'edificio, ad intervalli ritmici. D'altra parte anche delle finestre al piano superiore non si conosce la forma originaria: tracce nella muratura potrebbero fare pensare (ma si tratta di ipotesi) a finestre centinate, come quelle sulla facciata del milanese Palazzo Fontana, di cui lo schema d'insieme, a due ordini sovrapposti, ancora recentemente è stato indicato come un precedente dell'edificio pavese (Bruschi, p. 774).

Nonostante le lacune e le alterazioni, si intuisce tuttavia che uno schema proporzionale doveva governare l'organismo della facciata, secondo rapporti armonici. Una verifica attuata soprattutto sul piano terreno (in cui i nessi sintattici si colgono inalterati) ha dato risultati che, pur con le approssimazioni che la piccola scala del rilievo inevitabilmente comporta (ma le misure sono state poi ricontrollate anche direttamente sull'edificio), inducono a pensare che il proporzionamento fosse basato sullo schema della sezione aurea.

Circa il rapporto base-altezza, essendo, come si è visto, rimaneggiata la parte terminale dell'edificio, qualunque discorso deve forzatamente rimanere nel campo delle ipotesi: si può tuttavia rilevare che, costruita geometri-

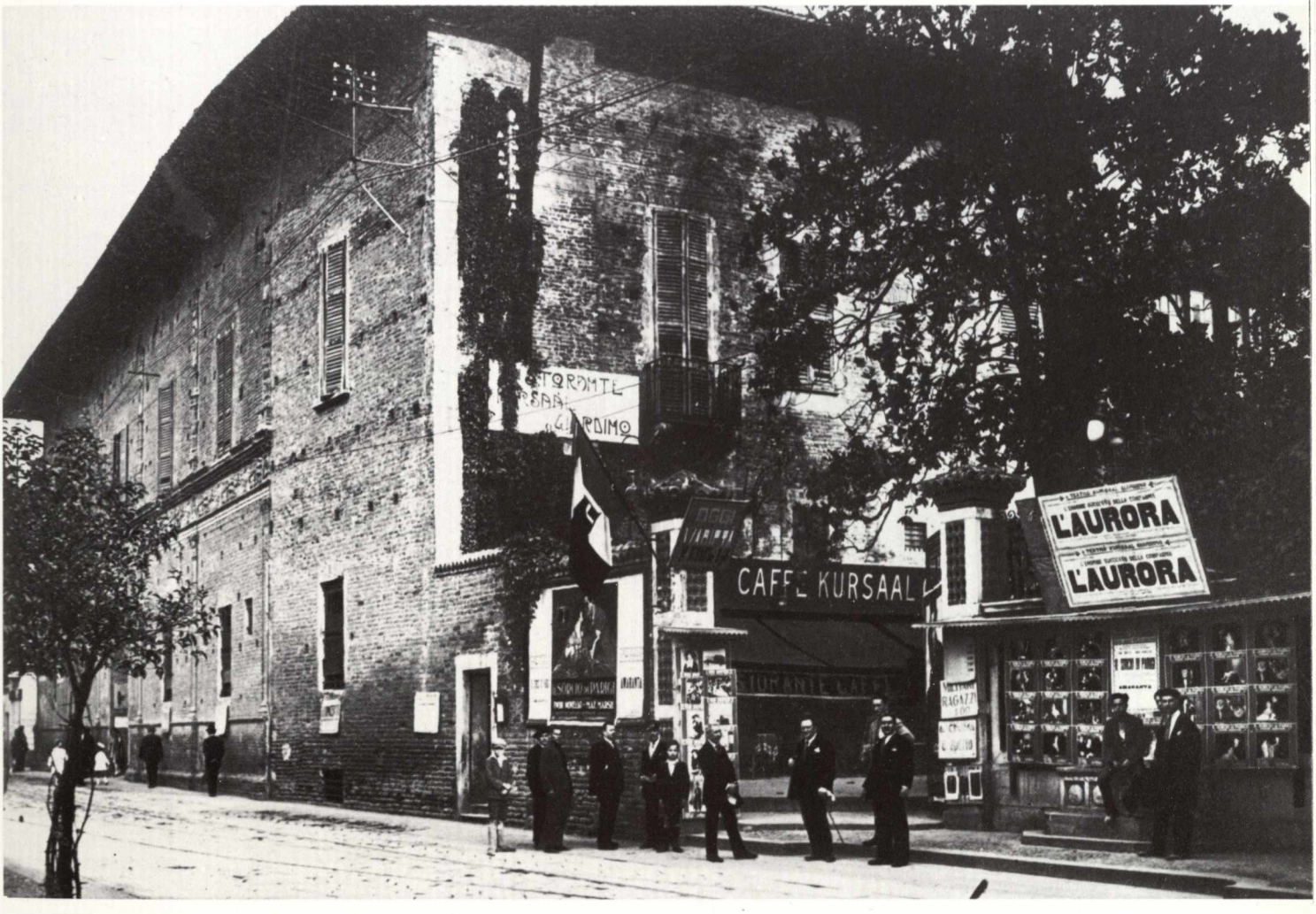
[26 a b] a) *Planimetria del piano terreno.* b) *Planimetria del primo piano. In nero le strutture tardoquattrocentesche, in bianco le rielaborazioni e le aggiunte sei-settecentesche.*

[27] *Il lato ovest, nei primi decenni del secolo.*

camente la sezione aurea della base, l'elemento minore corrisponde all'altezza dell'edificio fino a un livello di circa 50 centimetri al disopra dei capitelli delle candelabre. Questo dato, di per sé, non è gran che significativo (anche se in questo modo l'altezza del secondo ordine è di un quarto minore di quella del primo ordine secondo una proporzione consigliata dall'Alberti); invece le rispondenze si infittiscono poi, man mano che si procede nelle verifiche (vedi schema).

La costruzione della sezione aurea della metà della larghezza dell'edificio dà come risultato un elemento minore corrispondente all'altezza del piano inferiore e il medio corrispondente alla distanza tra il basamento dell'edificio e il capitello delle candelabre. La stessa costruzione, applicata alla distanza (uguale all'altezza del piano) tra due allineamenti successivi dei pilastri che suddividono il piano in cinque specchiature uguali (cinque, numero secondo l'Alberti « ben a ragione reputato divino e a buon diritto sacro agli dei protettori e a Mercurio »), la suddivide in due segmenti, rispettivamente la larghezza del portone d'ingresso e l'altezza dello stesso sino all'imposta dell'arco. Ripetendo l'operazione anche per la metà della stessa distanza fra due pilastri consecutivi si ottengono due segmenti corrispondenti, rispettivamente, all'altezza del basamento dell'edificio e all'altezza della trabeazione che suddivide orizzontalmente la facciata. Quest'ultimo segmento, la cui lunghezza corrisponde a due braccia pavesi (il braccio pavese corrisponde a cm. 0,629272), è anche la lunghezza delle formelle di cotto che concorrono a formare il fregio della trabeazione del primo ordine.

Una sottile trama di rapporti proporzionali pare dunque sottesa al partito architettonico, di misura tanto armoniosa, della facciata del palazzo pavese. La struttura bidimensionale viene qualificata da un « disegno » che,



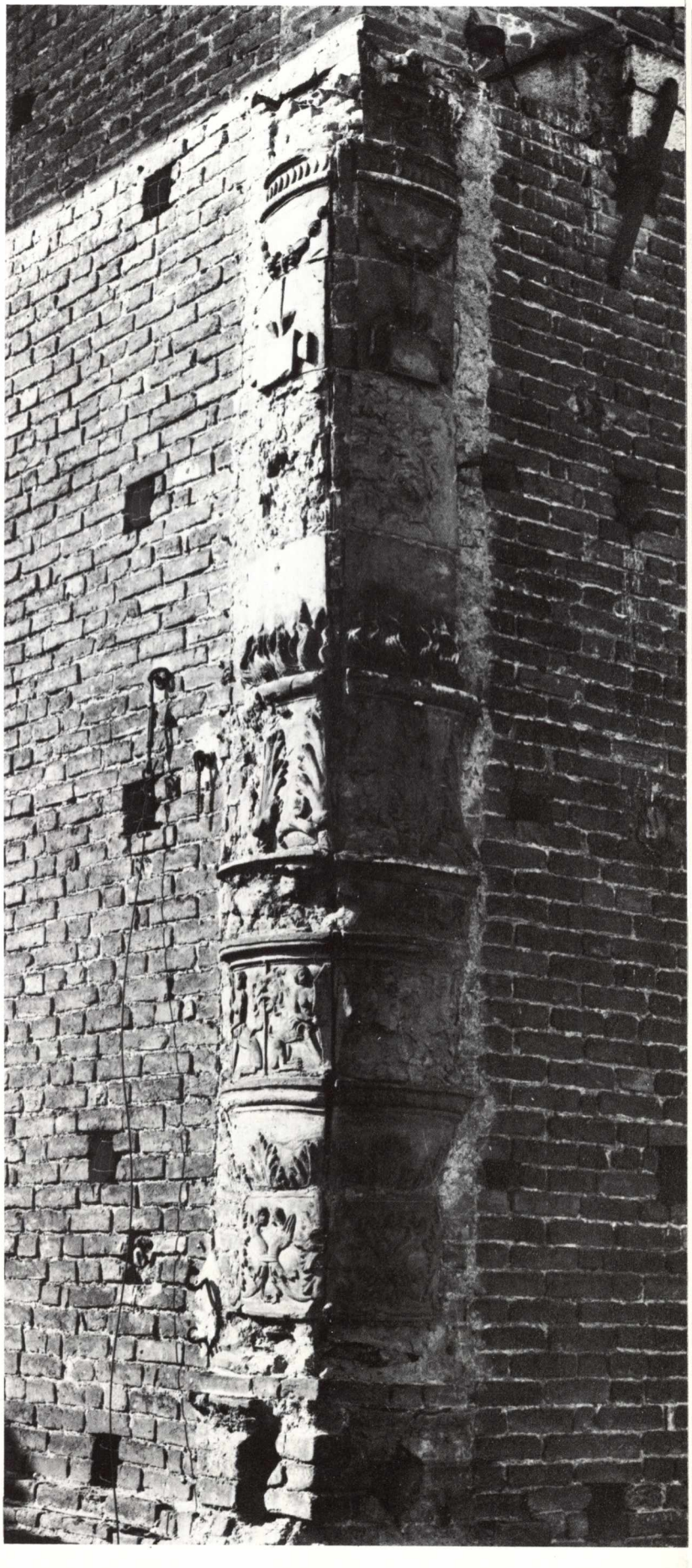
determinato da un rigoroso sistema di rapporti, la impagina, anche prospetticamente, descrivendo sul piano con leggeri aggetti il ritmico rilevarsi della trabeazione, il doppio ordine di pilastri e candelabre, fatti emergere, quasi fossero incisi su una lastra, dalla parete in cui sarebbero altrimenti sciolti.

È ciò che, al di là della qualità della decorazione, individua nel palazzo pavese un momento di più complessa cultura rispetto agli esempi di coevi edifici civili di area lombardo-emiliana, come Palazzo Landi a Piacenza e Palazzo Mozzanica a Lodi. La « tradizione locale, culturale e materiale » (ARSLAN), vi appare filtrata dalla viva conoscenza della problematica albertiana, rivista attraverso esperienze come Palazzo Fontana, in cui (a mio parere giustamente) già è stato indicato un tentativo, sia pur debole, di « revisione », di « critica, di sviluppo del tipo di palazzo proposto a Firenze dall'Alberti » (BRUSCHI, p. 110) e aggiornato sul nuovo lessico bramantesco.

Come si è visto, i documenti relativi alla commissione delle opere di scultura indicano una data intorno alla metà del 1491: è probabile che la ristrutturazione del palazzo fosse iniziata nel giro d'anni immediatamente precedente. Se si ricorda che la presenza di Bramante a Pavia, per il Duomo, è documentata nel 1488 e nel 1490 (come è noto, in quest'anno si colloca anche la venuta di Leonardo e di Francesco di Giorgio Martini), la datazione si carica immediatamente di suggestione per un'attribuzione bramantesca (sostenuta già dal Mayer [1907], dal Malaguzzi-Valeri limitatamente al piano inferiore [1915], dall'Arslan [1956]), che appare avvalorata dai noti riscontri morfologici con le precedenti opere certe di Bramante: le lesene architravate al piano inferiore, analoghe a quelle di Santa Maria presso San Satiro, il capitello angolare « a cesto di vimini », probabilmente desunto da modelli altomedioevali, e si pensi ai capitelli del ciborio di Sant'Ambrogio (BRUSCHI,

[28] *Particolare del fregio della trabeazione che suddivide orizzontalmente la facciata, a girali uniti a chimere reggenti stemmi scudati, ritmati da riquadri con teste di imperatori (dopo il 1491).*

[29] *Candelabra in cotto, nell'angolo nord-est.*



p. 162), che ricorre anche nell'incisione Prevedari (così come le candelabre ricordano la colonna portacroce che appare nella stessa incisione). Quanto all'alternanza lesene-candelabre nei due ordini, la citazione della decorazione della tribuna di Santa Maria delle Grazie a Milano, opera incerta nel catalogo di Bramante, è quasi un luogo comune, ma proprio l'analogia con la « tarda e scadente decorazione esterna delle Grazie », così come il fatto che sin dal 1492 è riscontrabile « una svolta nel rapporto struttura-decorazione in Bramante » sono gli argomenti che inducono la critica più recente (GIORDANO, p. 7) a mettere profondamente in discussione la pertinenza all'iter bramantesco del palazzo in questione.

Si è visto che nei documenti è segnalata la presenza in Casa Beccaria di un ingegnere pavese, Martino Fugazza. Di costui (probabilmente fratello di Gian Pietro Fugazza, l'ingegnere, « magister a lignamine », addetto, a partire dalla fine del 1497, alla fabbricazione del modello di legno del Duomo di Pavia, poiché ambedue vengono detti nei documenti figli « quondam magistri Francisci ») si sa che partecipò con Bramante, l'Amadeo, il Rocchi, Bartolomeo da Castelnuovo e Giacomo da Candia (come questi ultimi due con la qualifica di « magister a muro ») alla formulazione del secondo dei progetti (CADEI, p. 40) per la nuova costruzione del Duomo di Pavia e che fu probabilmente direttore dei lavori della Chiesa del Monastero di San Salvatore di Pavia (ROMANINI, 1962, p. 214), per la quale il termine di costruzione è sicuramente da porsi oltre il 1467 (data che si legge sul portale di accesso al capitolo in un'iscrizione che « ricorda la fondazione antica e la ricostruzione moderna del monastero » [PERONI, 1975, p. 119]) e in cui è ravvisabile « una ricerca di unità prospettica di accento non solo genericamente rinascimentale, in modo più preciso ispirata alla solenne spazialità di Leon Battista Alberti » (ROMANINI, 1962, p. 221). In questa chiesa i capitelli a delfini, tutti uguali, in cotto (ora ricoperti da una più tarda doratura, da cui il restauro in corso li sta liberando) hanno forma identica al terzo capitello di destra sulla facciata della Casa Beccaria; inoltre la trabeazione a doppio ordine, pur più possente, racchiudente un fregio dipinto, offre precisi riscontri nella successione e nella forma delle cornici e nell'organizzazione del fregio (anche qui, dove l'architrave si rileva

[30-31] *Particolari delle candelabre in cotto che scandiscono il piano superiore, con decorazione a ghirlande di encarpi e teste d'ariete, delfini, sfingi, teste « medusine », arpie.*

in corrispondenza dei pilastri, il fregio è interrotto da teste, dipinte, di imperatori) con la trabeazione del palazzo.

Che dunque il Fugazza possa essere intervenuto nelle vicende progettuali e costruttive del palazzo appare, a questo punto, ipotesi ragionevole. Va d'altra parte ricordato, come è stato ben chiarito a proposito del Duomo di Pavia (CADEI, p. 36), che in « una organizzazione di cantiere per molti versi erede della tradizione tardogotica lombarda, dove il direttore dei lavori non era necessariamente l'architetto progettatore e dove, comunque, i metodi stessi della realizzazione sostituivano in gran parte una formulazione completa e analitica del progetto », « il nuovo tipo di progettazione dell'architetto era condizionato e deformato da un sistema di progettazione ad esso opposto »: in questo senso potrebbe essere inteso un rapporto Bramante-Fugazza, tenuto conto anche del fatto che i lavori, secondo i documenti, dovettero continuare fin verso la fine degli anni '90. Che poi l'artista pavese possa aver avuto un ruolo primario nella progettazione del palazzo è ipotesi che, pur non essendo da escludere, non ha, allo stato attuale delle ricerche, altre possibilità di verifica.

Si deve a questo punto ricordare che il prospetto di palazzo che appare nel foglio di Leonardo al Castello di Windsor (segnato 12579 verso), segnalato già dal Baroni (1936, p. 73) in connessione con il palazzo pavese e dal Pedretti (1972, p. 56 e nota 11, p. 307 e fig. 80), che vi vede invece una reminiscenza del Palazzo della Farnesina del Peruzzi, datato al 1513 e riferito al progetto per la Villa Melzi di Vaprio d'Adda, presenta indubbiamente riscontri, nel coordinamento dei piani, nell'articolazione del basamento e dell'architrave, soprattutto nella forma delle finestre al piano terreno, con la facciata del palazzo pavese, che potrebbe esserne stata la possibile fonte. (Ma per il disegno in questione e per i disegni « pavesi » di Leonardo vedi in questo stesso volume la trattazione di A. Peroni, n. 143 e passim). E si colora di suggestione l'ipotesi (ma di ipotesi si tratta) che il secondo piano del

[32] *Particolare della candelabra nell'angolo nord-est della facciata.*

[33] *Particolare di candelabra sulla facciata, con testa di medusa.*

Palazzo Beccaria potesse essere stato progettato in modo simile, con un cornicione terminale e finestre rettangolari, sormontate, pare di scorgere, da un complesso coronamento, su cui sembrano poggiare due elementi circolari, forse oculi o patere.

Un capitolo a sé meriterebbe la decorazione in terracotta che orna la facciata. I girali del fregio, di derivazione classica, motivi usuali nella decorazione del secondo Quattrocento, appaiono qui uniti a chimere (o arpie, « arpiginetuli » li chiamava il Cesariano [p. CXVII v], « cioè arpie mostruose come sono cose notissime se fano con

vari foliamenti e con li recurvi retinaculi ») reggenti stemmi scudati. Figure favolose, di probabile derivazione padovana, che richiamano, così come le immagini sulle candelabre, l'archeologia « onirica », romantica, di un celebre testo apparso a Venezia nel 1499, la *Hypnerotomachia Poliphili* e le sue descrizioni di fantastici oggetti, candelabre, fontane, vasi, in cui gli elementi decorativi desunti dall'ornamentazione classica (bucrani, crateri, targhe, encarpi, teste alate di putto, cornucopie) entrano in composizioni di grande libertà e fantasia, di cui l'autore si sofferma a sottolineare la rarità del disegno e la preziosità del materiale.

Le connessioni di Bramante con questa cultura sono state recentemente chiarite (Gombrich, 1951) così come della stampa Prevedari è stata rilevata la « romanticheria fantastica » (Longhi, 1916). Un analogo approccio all'antico (ovviamente in un contesto culturale estremamente complesso, che sarebbe ingenuo voler schematizzare) è rilevabile in Lombardia dopo l'80 (la Cappella Colleoni è databile tra il '70 e il '75) in tanta parte della decorazione scolpita, dipinta e a terracotta, che anima le chiese e i palazzi, con fantasia più complicata, immagini più irreali e preziose dopo il '90. Di quest'arte si è visto nell'Amadeo il principale interprete, caricandone a dismisura il « curriculum » (che, nonostante la monografia del Malaguzzi-Valeri [1904] e l'ancora validissimo profilo critico dell'Arslan [in S.M., VII, p. 713 e ss.], andrebbe ulteriormente precisato e chiarito con lo studio

[34] *Riquadro con testa di imperatore, particolare del fregio della trabeazione della facciata.*

[35] *Elementi della decorazione (sfingi e testa di medusa) della candelabra sull'angolo nord-est della facciata.*

delle fonti culturali: i rapporti con l'arte fiamminga e con l'area italiana nord-orientale, l'assunzione di modelli classici, l'iconografia).

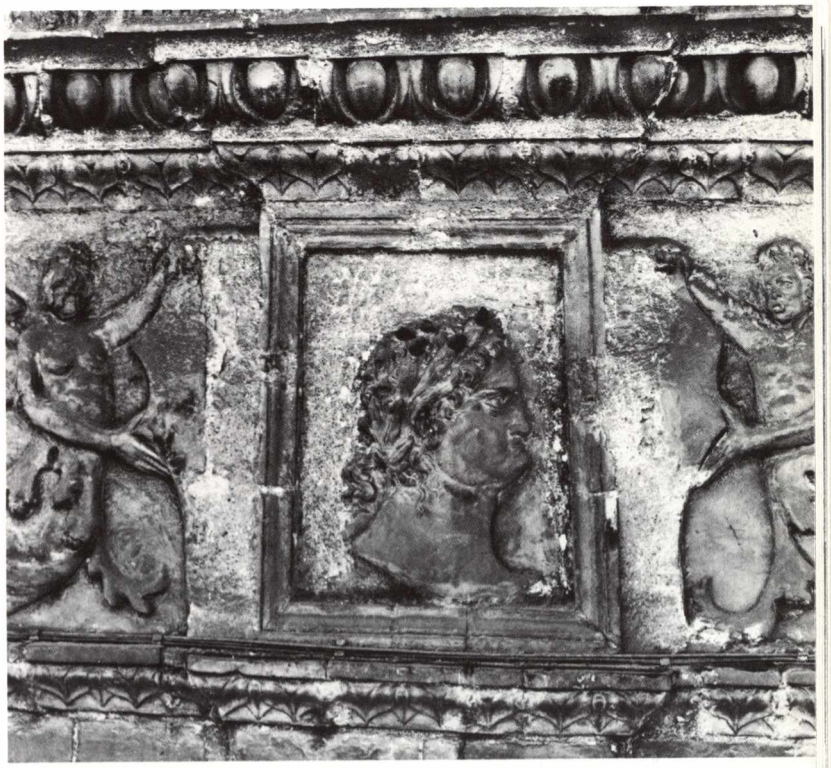
Anche le candelabre del palazzo pavese sono state da più studiosi (MOIRAGHI, 1895, p. 132; MALAGUZZI-VALERI, 1915, p. 128; VENTURI, vol. VIII, 2, pp. 623-628) attribuite all'Amadeo. Ma proprio il confronto se non con le candelabre delle bifore della Certosa, che la critica più recente (BOSSAGLIA, 1968, p. 62) tende a considerare « opera di molte mani », con le sculture che gli sono unanimemente attribuite sulla facciata (BOSSAGLIA, 1968, p. 55) e soprattutto con il partito decorativo delle bellissime quinte architettoniche in cui, in questi rilievi, sono inserite le scene, serve ad escludere per le candelabre di Casa Beccaria l'intervento dell'artista pavese: più secca, cesellata, la cifra stilistica della decorazione della Certosa, più sciolta, quasi molle nei motivi di teste senili sfrangiate a formare foglie (i « seniculi » dell'*Hypnerotomachia* e del Cesariano), di arpie anguiformi annodate a due a due, di teste « medusine » dal volto di una morbidezza quasi neoclassica, di delfini-foglie, di fiamme, di sfingi e di chimere che animano le candelabre di terracotta del palazzo. Così le teste di imperatori nel fregio si caratterizzano diversamente nei tratti marcati, le muscolature facciali evidenti, le sopracciglia fortemente disegnate, rispetto ai delicati, incisi profili di cammei dei medaglioni amadeiani della facciata della Certosa. Esse paiono di un artista, che tien conto di un particolare tipo fisionomico del « ritratto eroico » assunto come elemento di decorazione architettonica, di cui i primi esempi in Lombardia si possono indicare forse in certe forti teste del chiostro piccolo della Certosa (BOSSAGLIA, 1968, p. 45 e figg. 440-442; per una più tarda datazione e l'attribuzione, discutibile, di alcune di esse a Leonardo si veda J. G. BERNSTEIN, 1972, pp. 117, 118, 157), sicuramente nei tondi del palazzo del Banco Mediceo (ora ai Musei Civici Milanesi) (ARSLAN, S.M., p. 697): tale tipologia diventa ricorrente nel periodo bramantesco, certo anche per la suggestione dei disegni di Leonardo.

Che questo artista possa essere il Domenico de Solerio, figlio di Melchione, abitante a Milano, che appare nei documenti citati, ma di cui nessun'altra opera o dato documentario si conosce (THIEME-BECKER, ad vocem; il nome di questo artista non appare neppure nella fitta schiera dei lapicidi attivi nei due grandi cantieri della Certosa e del Duomo di Milano) è ipotesi possibile, ma allo stato attuale delle ricerche non altrimenti verificabile.

Quanto all'assetto planimetrico del complesso originario, va rilevato che gli ampi rimaneggiamenti tra Seicento e Settecento (l'aggiunta del corpo a ovest, l'inserzione dello scalone d'onore che si apre sulla sinistra dell'andito, la ristrutturazione del porticato verso il giardino, ma soprattutto la brutale inserzione, attuata negli anni Trenta, a ridosso del porticato a sud, nell'area prima a corti e giardino, di due locali cinematografici) ne rendono problematica la ricostruzione. La veduta secentesca del Ballada, in cui del palazzo si scorge il prospetto sud, ne indica un impianto a ferro di cavallo, con due corpi ad

ovest e ad est sporgenti verso un vasto parco, sul quale non appare aprirsi alcun porticato, l'accesso essendo costituito da un semplice portone.

Le mappe settecentesche, troppo sommarie, non offrono ulteriori utili indicazioni. Nella seconda metà dell'Ottocento e nei due primi decenni del Novecento la situazione doveva ancora, in linea di massima, rispecchiare l'assetto tardosettecentesco (qual è indicato dalla descrizione del palazzo nel testamento del 1784 del prevosto Picchiotti: una « casa grande, da nobile, ricoperta di coppi, murata solariata, consistente in vari luoghi inferiori e superiori, con cantine, due corti e giardino con tutte le sue comodità »). È la planimetria che si rileva da una mappa di Pavia del 1877, che non denota cambiamenti per l'isolato di Casa Beccaria, rispetto a una precedente del 1855 e che una documentazione fotografica risalente al 1919 ha permesso ad una studiosa (FERRUFINO, p. 220) di completare con maggiori particolari. L'area che attualmente costituisce l'accesso a due cinema, oltre un muro allineato su Corso Cavour, era tutta a giardino: di qui, « attraverso una porticina situata nel lato est del muro di cinta (FERRUFINO, p. 221), si passava da questo a un cortile rustico retrostante esattamente la parte occidentale aggiunta di cui era visibile la facciata posteriore. In corrispondenza poi della torretta, si alzava un secondo muro da cui era possibile accedere al cortile d'onore. Quest'ultimo, a ciottolato, era delineato ad ovest dal detto muro di cinta e dalla facciata orientale della torretta, ad est da basse casette, a nord da un prospetto porticato, corrispondente alla facciata su strada ». Il portico settecentesco si sostituì probabilmente ad un'analoga struttura tardoquattrocentesca (i documenti, si è visto, citano più volte un portico); va rilevato, tuttavia, che nella veduta del Ballada il portico non è indicato: se si seguisse tale testimonianza si potrebbe pensare che quello settecentesco sia stato ricavato da un vasto salone-andito che si apriva sul giardino (ma questa sembra soluzione rara e d'altra parte non è sempre possibile attribuire a queste vedute valore assoluto di documento). Quanto alla torre, che sporge a sud in corrispondenza dell'ala ovest del palazzo, l'esame del piano interrato ha permesso di stabilire che su di essa (la sutura nel muro è evidentissima) fu appoggiato il palazzo quattrocentesco: segno che essa gli preesisteva. Inglobata durante la ristrutturazione (la cornice che corre sotto il tetto del prospetto a sud del corpo centrale continua ininterrotta sul lato est della torre e la muratura appare omogenea) come elemento funzionale (cioè come scala di servizio, o segreta, collegante tra di loro tutti i piani, anche il sotterraneo) venne probabilmente sopreleva ta successivamente con l'altana che si vede tuttora e che ripete (ma ben più modestamente e in forme più tarde) la loggetta della torre Bottigella, forse nel periodo in cui venne aggiunto il corpo ad ovest. Nella zona ad est del palazzo l'inserzione del grande scalone tra Seicento e Settecento e l'addossamento di successivi edifici non permettono alcuna fondata ipotesi sulla struttura originaria.



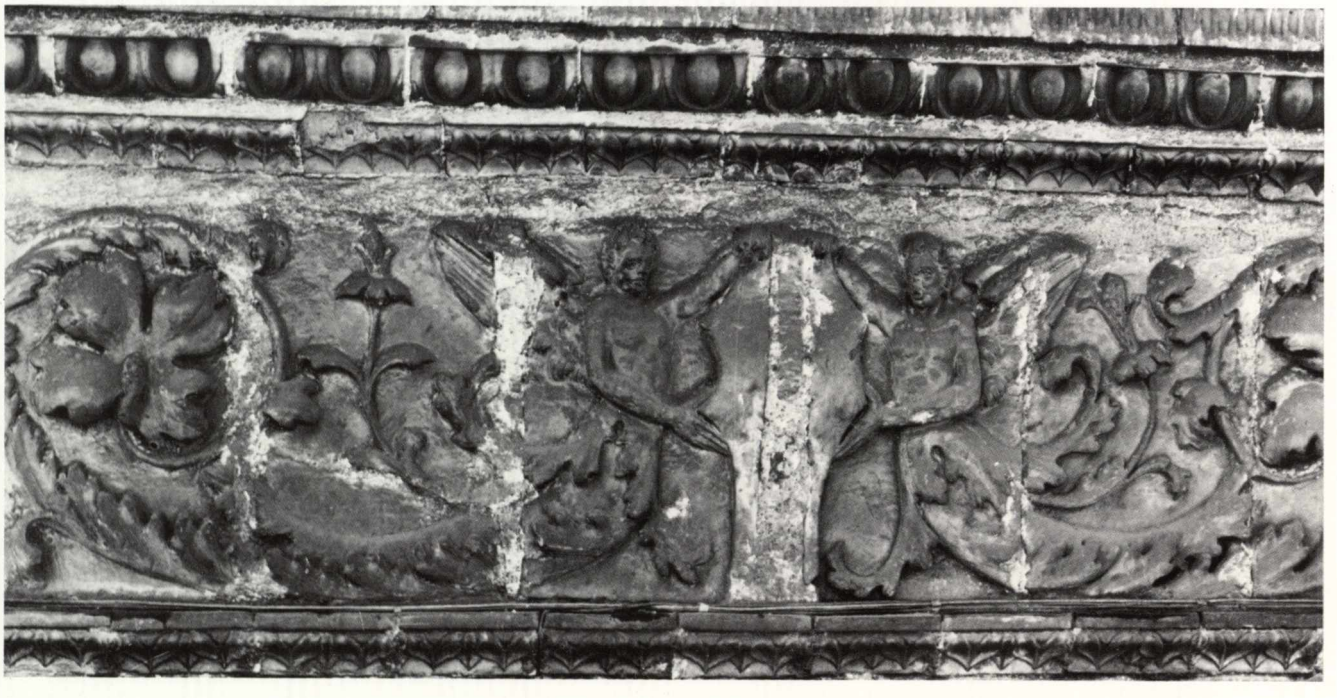
[36-37] *Riquadri con teste di imperatori, nel fregio decorativo della trabeazione della facciata.*

[38] *Terzo capitello da destra sulla facciata.*

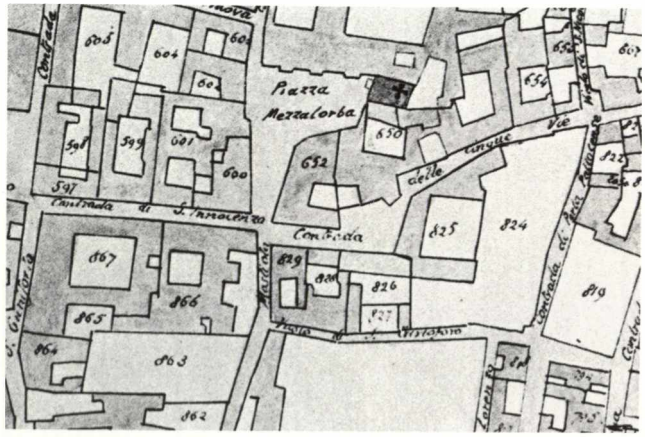
[39] *Fregio di finestra al piano terreno, sulla sinistra della facciata.*

[40] *Chimere (o arpie) reggenti stemmi scudati nel fregio della trabeazione della facciata.*

[41] *Il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella nella veduta del Ballada. A sud le torri romaniche che tuttora prospettano sull'attuale via Luigi Porta. A nord la Chiesa di Sant'Innocenzo (San Boniforto per il Ballada) segnata col numero 88.*



IL PALAZZO DI GIOVANNI FRANCESCO BOTTIGELLA

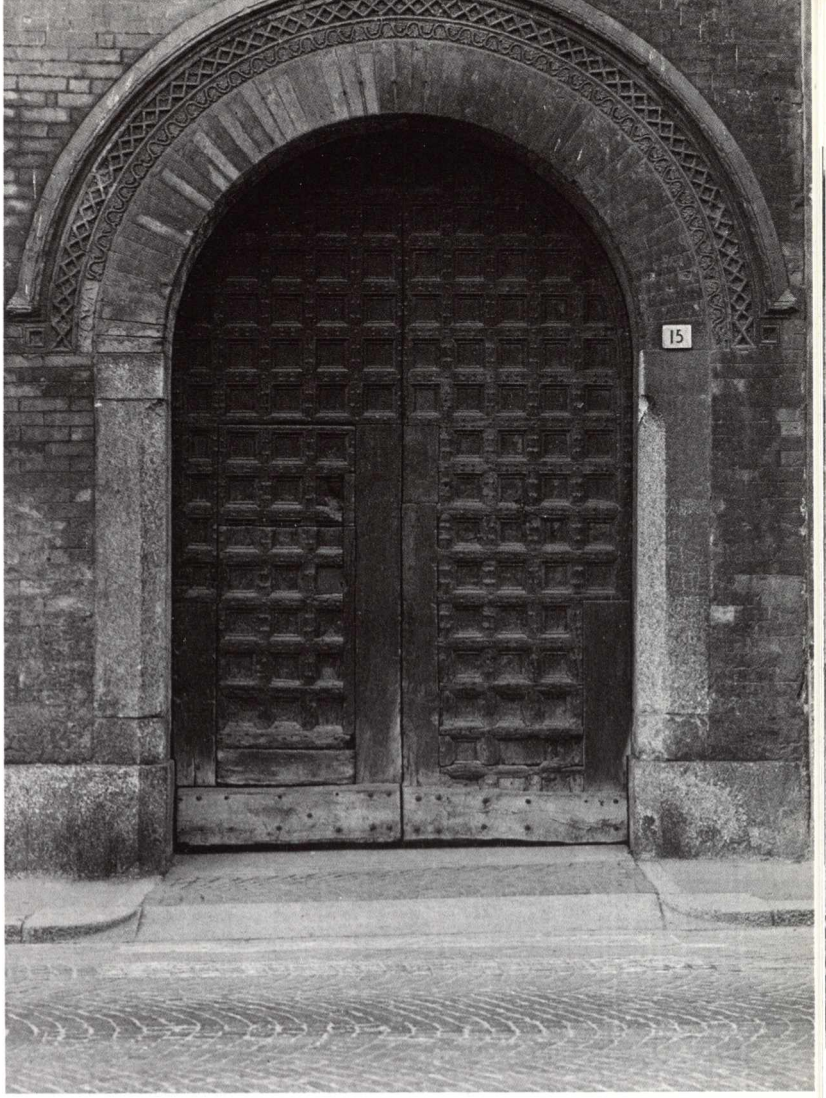


[42] *Il circondario del palazzo (segnato con il numero 866) nella Mappa del Comune Censuario della Città di Pavia del 1877.*

[43] *Veduta della facciata del palazzo e della « domus de quinque viis » (l'edificio più basso) probabilmente appartenente a Giovanni Stefano Bottigella, fratello di Giovanni Francesco.*

Situato nella parte orientale della città, nel rione di Porta Palacense, nel quale la presenza dei Bottigella come possessori di case è documentata fin dal XIII secolo (FAGNANI, p. 1 e ss.), in parrocchia di San Romano Maggiore, il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, l'attuale collegio convitto Gandini, al civico numero 15 di corso Mazzini, doveva apparire alla fine del Quattrocento, appena costruito, come un imponente complesso, una dimora degna di ospiti principeschi come Ludovico il Moro, Anna di Foix, o gli ambasciatori della Repubblica di Venezia in missione a Milano (FAGNANI, p. 15); tale lo lascia intuire una descrizione eloquente, seppur redatta nello scarno linguaggio tecnico degli atti notarili, contenuta nel testamento dello stesso Giovanni Francesco, in data 23 luglio 1497 (A.S.C.P., Pergamene Bottigella, scat. n. 23). Il documento in questione, nel quale della « domus magna » di Pavia, « cum sallis, cameris, portichu, cochina nova, orto, stalis antiquis inferioribus respondentibus versus Stratam Sancte Mustiole, turrim [scomparsa e non localizzabile], curiam galinarum ac aliam curiam dicte domus equorum », lasciata in eredità al figlio primogenito

[44] *Il portale.*



Giovanni Pietro, il notaio Riccardo Rovescala si dilunga ad elencare servitù e coerenze, ci è prezioso per tentare di ricostruire con una certa approssimazione l'articolazione in pianta del palazzo subito dopo la sua costruzione e la sua inserzione nello spazio urbano.

La « domus magna » vi è distinta dalla casa confinante, assegnata al figlio Giovanni Stefano e indicata come « de quinque viis cum piazzollo »: questa casa si affacciava dunque sulla Strada delle cinque vie che sboccava sull'attuale Piazza del Municipio (GIARDINI, p. 57), proprio come l'edificio più basso che tuttora affianca, ad est, l'ala settentrionale del palazzo in cui si apre l'ingresso principale, su Corso Mazzini, a quel tempo denominato « strata Sancti Guniforti » (FERRUFINO, p. 76).

Oltre la casa di Giovanni Stefano, ad est, sul cortile che un'alta muraglia, come attualmente, divideva dalla strada (la « strata Sancte Mustiole », oggi via Luigi Porta [GIARDINI, p. 53]), si affacciavano stalle e locali di servizio, probabilmente sull'area dove attualmente sorge la nuova ala del convitto, costruita nel 1964-65 su progetto dell'arch. A. Corbella.

A sud si estendeva l'ampio giardino su cui prospettava l'ala meridionale del palazzo, con la bellissima veduta delle torri romaniche, delle chiese, dei giardini, delle case digradanti verso il Ticino.

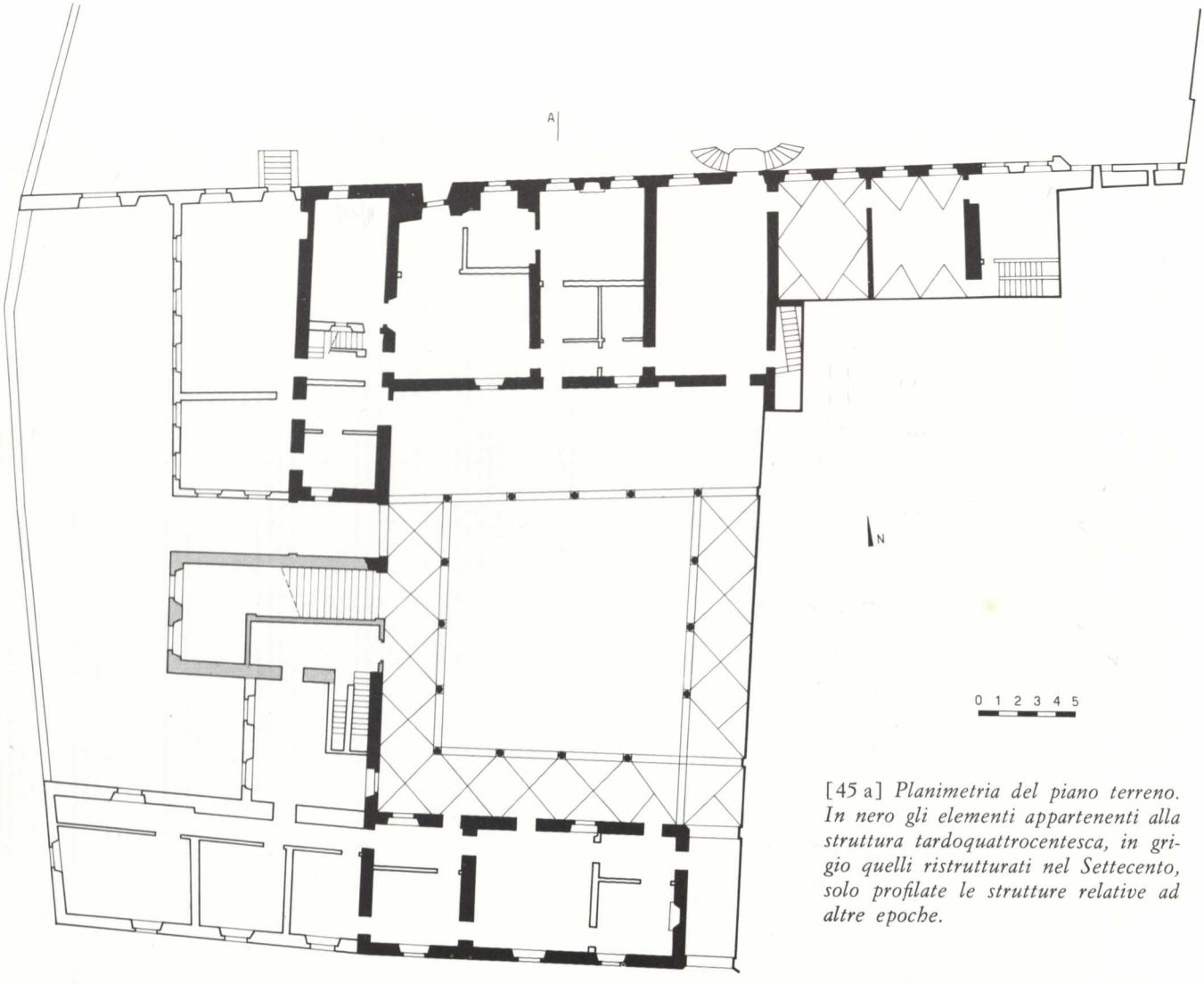
I confini ad ovest erano infine determinati da un palazzo appartenente ai Mezzabarba (FAGNANI, pp. 4-5), (il muro di fondo del portico occidentale costituiva come ora l'elemento di separazione) e, nell'ala sporgente a sud-ovest, dalla scomparsa chiesa di Santo Stefanino (FAGNANI, p. 5), oltre che da altre coerenze non chiaramente ricostruibili.

In un tessuto urbano ancora fondamentalmente medioevale, l'architetto della fine del Quattrocento aveva dunque inserito un organismo a pianta quadrangolare, strutturato intorno a un cortile interno; tale intervento fu indubbiamente condizionato da strutture preesistenti, come lascia intuire il testamento citato e come indicano chiaramente le irregolarità della pianta dell'intero complesso, che più avanti esamineremo. In quale misura edifici più antichi siano stati rispettati o anche utilizzati, è difficile determinare: tuttavia la lettura attenta dei documenti e l'analisi delle strutture del palazzo permettono di formulare alcune ipotesi attendibili.

Si sa che nel 1473 (FAGNANI, p. 5) i fratelli Giovanni Francesco e Silvestro Bottigella avevano acquistato dal rettore di Santo Stefanino una casa « murata e cupata con corte », « coerenziata da due parti con la proprietà dei fratelli Bottigella, e da altra con la chiesa suddetta ». La casa in questione sorgeva probabilmente (le coerenze coincidono) nell'area ora occupata dal corpo del palazzo sporgente a sud-ovest e va rilevato che al piano terreno in tale zona le stanze anziché essere coperte come le altre del lato sud con soffitti cassettonati hanno una copertura a volte.

Alcuni passi del testamento di Giovanni Francesco fanno pensare che nel lato est, rispondente « versus stratam Sancte Mustiole », furono inglobate più antiche strutture: vi si menzionano « stalis antiquis inferioribus » e un « anditu antiquo dicte domus magne deserviente dictis stalis ».

Sul lato nord, che si affaccia su corso Mazzini, per l'ala più bassa (la casa lasciata a Giovanni Stefano, come si è visto), mancante di cantine e piano solariato, con muri molto spessi nella parte sud, e sulla cui facciata sembra fossero « un tempo visibili tracce di archeggiature romaniche » (FAGNANI, p. 4), parrebbe ragionevole l'ipotesi di una datazione antica, ma gli ampi rimaneg-



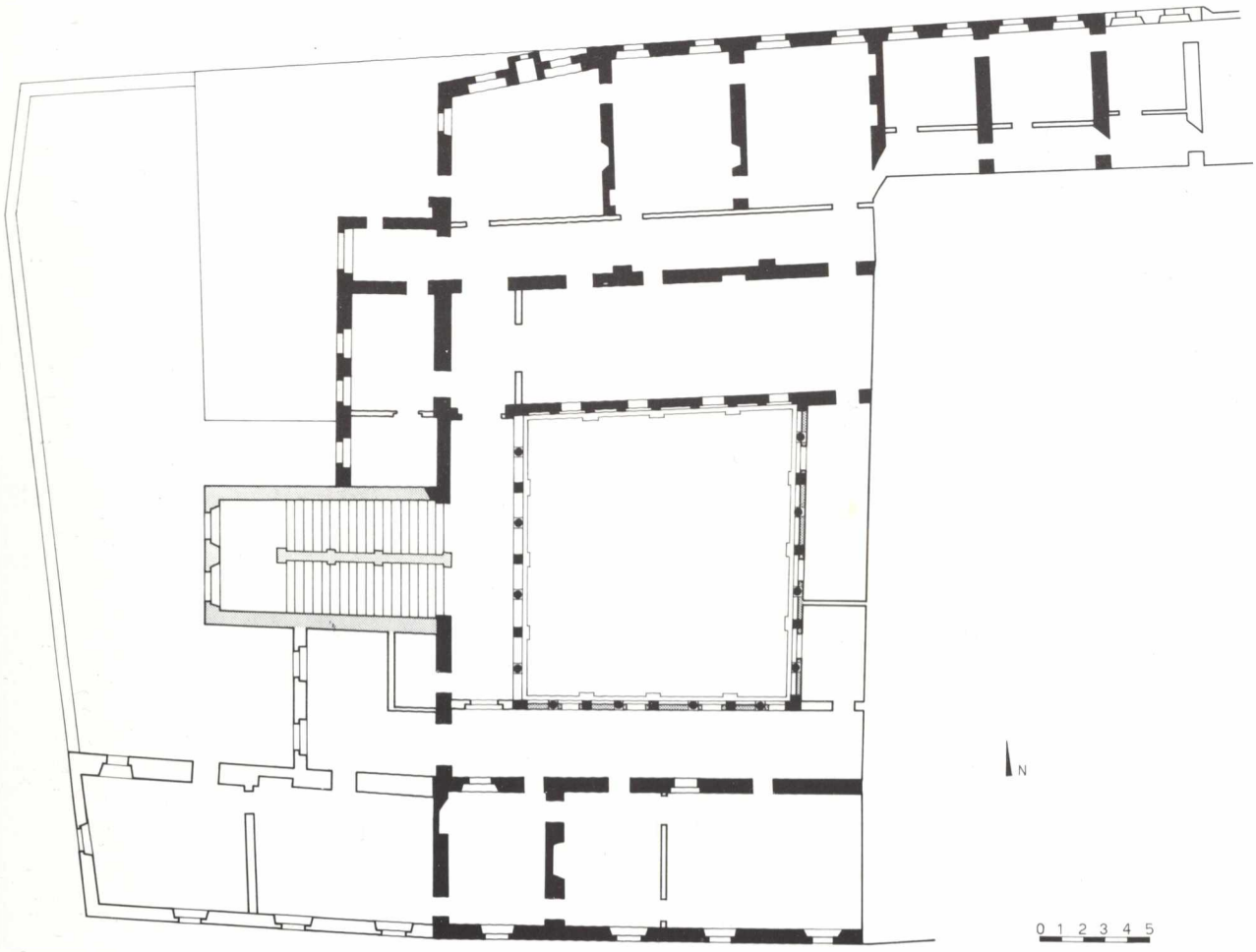
[45 a] *Planimetria del piano terreno. In nero gli elementi appartenenti alla struttura tardoquattrocentesca, in grigio quelli ristrutturati nel Settecento, solo profilate le strutture relative ad altre epoche.*

giamenti, in assenza di dati archeologici e documentari, non permettono precise indicazioni di cronologia. Sullo stesso lato, la facciata (rifatta tra Seicento e Settecento) della « domus magna » conserva l'antico portale d'ingresso, che l'arco a pieno centro decorato da una cornice in cotto, ricamata da due sottili nastri con motivi l'uno a piccoli rombi a traforo, l'altro a pampini stilizzati, secondo modi comuni nella decorazione dell'architettura tardogotica lombarda, fa assegnare a una data attorno ai primi anni del Quattrocento (se ne veda un esempio simile a Pavia in una ghiera di finestra, ora al Museo Civico [Peroni, 1975, p. 107, n. 495]) e costituisce un altro problema (potrebbe forse indicare una fase costruttiva quattrocentesca precedente quella definitiva della fine del XV secolo?) nella già intricata vicenda del palazzo.

Quanto al lato ovest, è chiaro che esso fu rigidamente vincolato dalla vicina proprietà Mezzabarba.

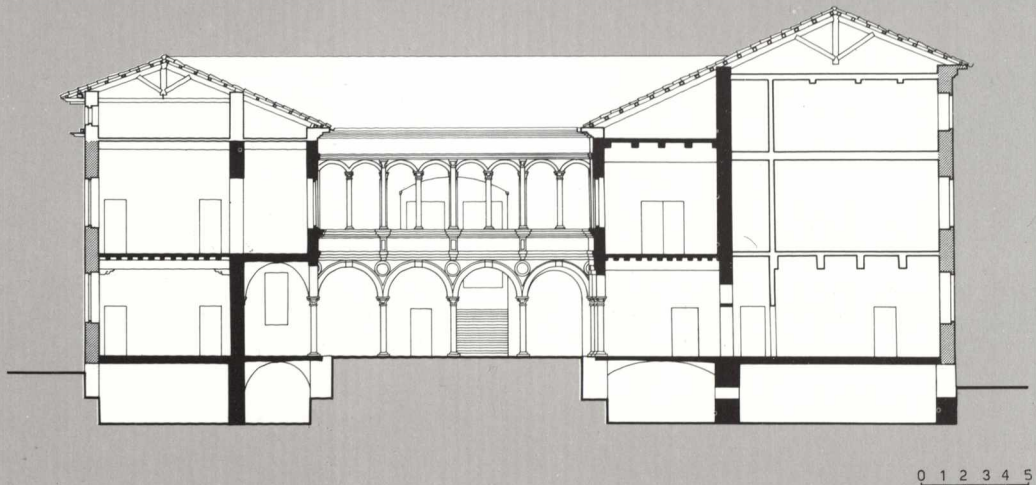
La situazione si fa ancora complicata nel lato sud, quello che una errata interpretazione di un documento ha indotto taluni studiosi (Fagnani, p. 8 e passim.) a denominare, senza alcun fondamento, la « bassa ala antiqua ». Il documento in questione è il contratto per la lavorazione di 13 colonne con capitelli e basi stipulato da Giovanni Francesco Bottigella col lapicida Cressolo da Castello, in data 20 dicembre 1492: nel testo, dal passo in cui è detto che i « capitelli deno essere ben lavorati ala antiqua secondo el disegno facto per maestro Johanne Antonio Amadeo inzegnero et similmente la bassa [la base] ala dicta antiqua [la base all'antica come già detto] », la locuzione « la bassa ala dicta antiqua » è stata estrapolata e interpretata acriticamente come « la bassa ala detta antica », in riferimento al fatto che in questo lato il portico appare coperto da un soffitto cassettonato ad una quota inferiore rispetto a quella del colmo delle volte a crociera degli altri tre lati del cortile.

Scartata come inconsistente questa presunta prova documentaria di strutture preesistenti nel lato sud, va invece rilevato come in esso gli archi a tutto sesto del portico presentino sottarchi a sesto ribassato, con funzione statica indispensabile, in quanto sostengono i mensoloni del soffitto in legno. Il fatto che il restauro recente abbia messo in luce come la decorazione pittorica del cortile continuasse, omogenea, anche sui sottarchi (Fagnani, p. 8) ne dimostrerebbe l'originarietà. Tuttavia verso l'interno del portico, appena sopra i capitelli,



[45 b] *Planimetria del primo piano.*

[46] *Sezione. In nero gli elementi della costruzione tardo-quattrocentesca, in grigio le strutture successivamente rimaneggiate.*



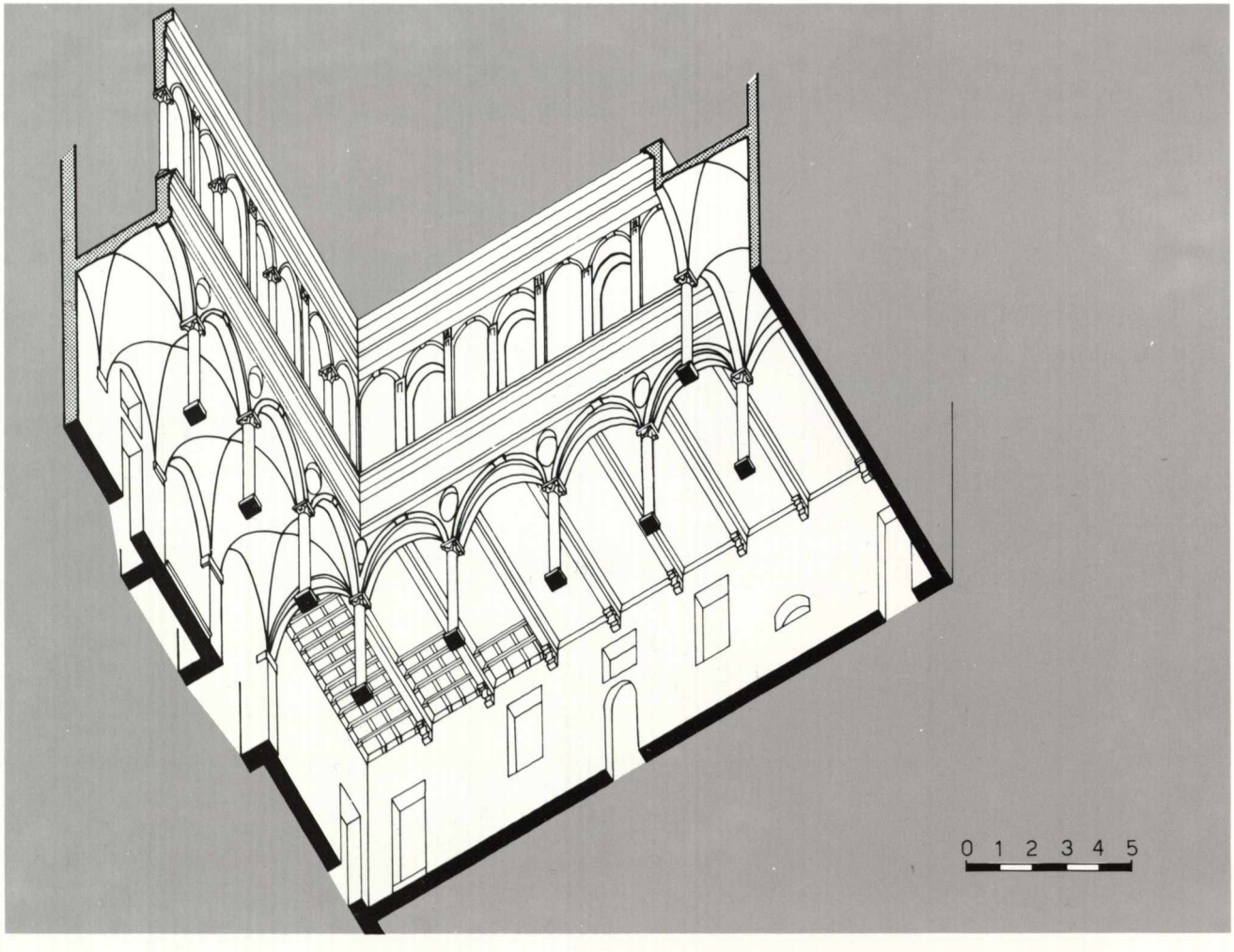
il muro presenta un notevole rigonfiamento, quasi a nascondere un attacco di volta: il che potrebbe indicare (ma è un'ipotesi da avanzare con cautela e che andrebbe verificata con assaggi nella muratura) un cambiamento, in fase di costruzione, del progetto, per motivi che non conosciamo, con la conseguente necessaria inserzione dei sottarchi. Si deve poi notare, ancora in questo lato, come la muratura nella zona a sud-est, verso il giardino, presenti tratti di spessori molto rilevanti. Anch'essi paiono indicativi di antiche strutture preesistenti.

Dunque, quando tra il 1491 e il 1492, come indica il documento attestante il pagamento, in data 30 gennaio 1492, alla presenza del pittore Agostino da Vaprio (MAIOCCHI, 1903, p. 24), di un acconto per una fornitura di 26.000 mattoni da consegnarsi entro l'aprile, Giovanni Francesco Bottigella decise di rinnovare radicalmente non sappiamo se la dimora avita (FAGNANI, p. 2), o case da lui possedute, per costruire un palazzo degno della ricchezza e del prestigio della famiglia, e si rivolse per il progetto a Giovanni Antonio Amadeo, come è ampiamente provato dai documenti (in particolare quello, già esaminato, del 20 dicembre 1492, e il contratto del 9 gennaio 1493 in cui alla presenza dell'Amadeo si affidano le opere murarie ai mastri muratori Andrea e Tommaso Tignosini di Abbiategrasso, i quali si pongono ai suoi ordini [MAIOCCHI, 1903, p. 24 e ss.]) l'architetto si trovò ad operare su uno spazio ristretto e irregolare, fortemente condizionato dalla proprietà confinante e dagli edifici preesistenti dei Bottigella.

Non era, ovviamente, applicabile in quel contesto uno schema di palazzo diffuso in quegli anni nell'area lombardo-emiliana ed esemplato a Pavia da Palazzo Carminali Bottigella, un blocco parallelepipedo isolato, facciata a due piani ritmicamente coordinati e scanditi da pilastri al piano terreno e da candelabre di cotto al

[47] *Assonometria. Da rilevare la differente copertura del portico, a cassettoni sul lato meridionale e a volte a crociera sugli altri lati.*

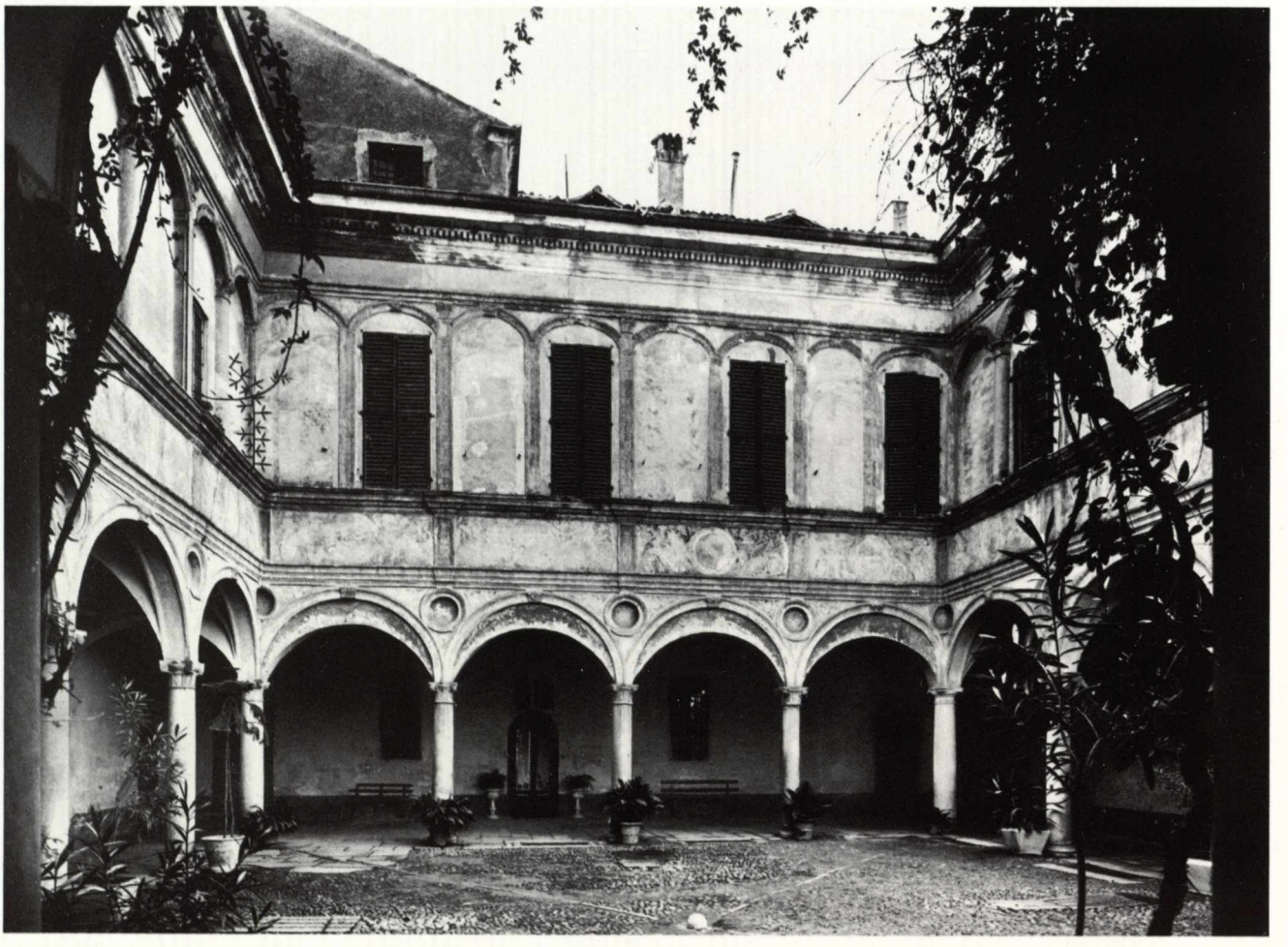
[48] *Particolare del lato sud del cortile con la decorazione ad affresco, in monocromo (tranne che nella figura femminile sulla destra) con figure ed animali fantastici, motivi vegetali ed araldici (scorcio del XV secolo).*



primo piano, entro cui si dispongono le due file sovrapposte delle finestre: un volume compatto, un « oggetto » geometrico misurabile razionalmente, che denuncia chiaramente all'esterno la sua articolazione. L'operazione che l'Amadeo porta a termine nel progetto del palazzo di Giovanni Francesco Bottigella è esattamente opposta: spostato l'accento dalla facciata al cortile, l'architetto riesce a suscitare in chi entra, con una serie di accorgimenti ottici, l'illusione della regolarità dell'impianto sia del cortile, sia dei volumi montati intorno ad esso: quasi spazi rappresentati, non reali. Non che una soluzione del genere rispondesse a una precisa posizione ideologica e culturale, e si pensi a Bramante nel finto coro di Santa Maria presso San Satiro, al contrario essa rientrava, a mio parere, nei criteri di una mentalità professionale sostanzialmente ispirata, più che a norme ideali, a criteri di funzionalismo empirico. Ciò mi pare dimostri (come più avanti vedremo) l'attenta lettura della intelaiatura architettonica del cortile, di cui i tempi di costruzione sono ben chiariti dai documenti. Del dicembre 1492, infatti, è, come si è visto, la consistente ordinazione al pavese Cressolo da Castello di marmi lavorati (capitelli, vasi, « peduzzi », « scartozi », « prede de angera per serare gli archi de le volte ») evidentemente destinati al portico. Ed è interessante rilevare che, secondo l'intenzione del committente, basi e capitelli dovevano essere « ben lavorati ala antiqua »: all'antica, cioè imitando modelli classici e quindi secondo un gusto aggiornato quale è indicato dall'uso del termine « antiquo » nell'accezione che appare chiara negli scritti del Filarete e del Manetti che contrapponevano ai « moderni » edifici gotici, gli edifici rinascimentali chiamati « antichi » o « alla romana et alla antica » (PANOFSKY, 1971, p. 51).

Il 27 luglio e il 10 settembre 1493 Cressolo da Castello e suo figlio Sebastiano ricevono altri pagamenti per i marmi e ancora il 14 febbraio e il 4 luglio 1494 (MAIOCCHI, 1903, p. 25). Nel 1495, come com-

[49] *Il lato sud del cortile prima del restauro.*



[50] *Il lato sud del cortile restaurato.*

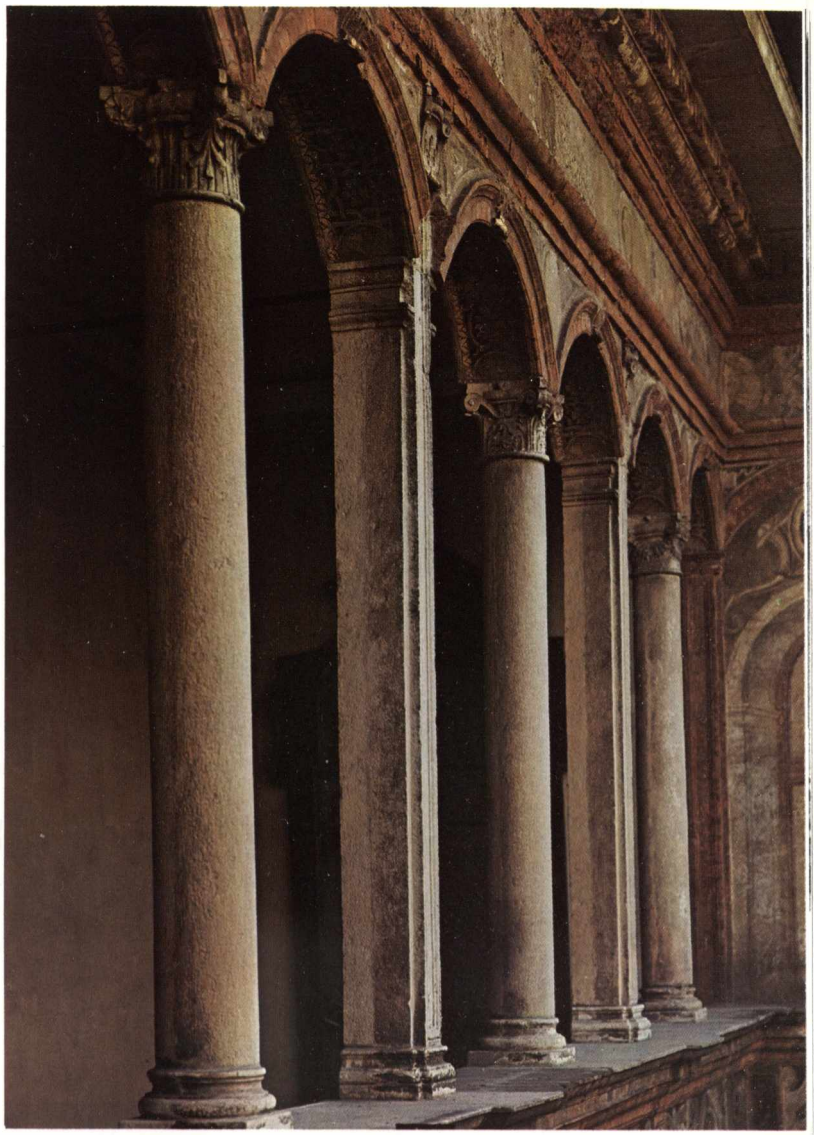
prova un atto notarile dell'11 febbraio dello stesso anno relativo a una contesa fra i Bottigella e i Da Castello, per il pagamento del lavoro da questi ultimi fornito, il cortile doveva essere verosimilmente concluso.

Strutturato originariamente su tre lati (a ovest, a nord, a est) in un doppio loggiato aperto (a piano terreno un porticato ad archi a tutto sesto profilati in cotto, con oculi nei pennacchi, coperto con volte a crociera, al primo piano una loggia che raddoppia il ritmo del porticato, ad archi ribassati poggianti alternatamente su colonnine e pilastrini), il cortile presenta nella fronte a sud una diversa partitura. Nel porticato gli archi a tutto sesto presentano, come si è visto, sottarchi a sesto ribassato e la copertura è a cassettoni. La profondità è maggiore rispetto agli altri tre lati: al piano superiore vi corrispondeva una grande sala affrescata (resti di affreschi a motivi vegetali stilizzati permangono nella parete a nord-est) con soffitti a cassettoni dipinti, probabilmente la grande sala di ricevimento che si affacciava direttamente al cortile. Per questo al primo piano il loggiato è chiuso. Le finestre centinate che si alternano alle finestre dipinte sono state aperte durante i recenti restauri e proprio sul modello di queste ultime sono state sostituite alle finestre rettangolari non originarie. La pianta del cortile è irregolare, trapezoidale, ma l'architetto « variando impercettibilmente l'ampiezza delle scansioni, che sono nello stesso numero per ogni lato » (Ferrufino, p. 38), (ma nel lato orientale l'ultima apertura verso sud è molto ridotta), ha creato l'illusione di un perimetro perfettamente regolare. E se le singole fronti tendono a stagliarsi come isolati piani prospettici riassuntivi di volumi retrostanti (illusori, come abbiamo visto, sui lati est ed ovest), il parapetto dipinto che corre tra due cornici in cotto lungo tutto il perimetro, così come tutta la decorazione ad affresco, che s'insinua in ogni tratto libero delle pareti, fin nei sottarchi, forse ricoprendo in origine anche i muri di fondo del portico, come parrebbero indicare

frammenti di affresco affiorati nel lato sud durante i restauri, contribuisce a riunificare profondamente l'organismo. Queste eleganti pitture, a monocromo (tranne che negli stemmi e nella figura di donna che appare sul lato del loggiato superiore a muratura piena), animate da motivi vegetali, cornucopie, candelabre, figure ed animali fantastici, oculi con stemmi nobiliari o teste virili, svolgono con gusto raffinato temi comuni nella decorazione soprattutto scultorea e a terracotta in Lombardia, negli anni che vedono il soggiorno di Bramante, con più accesa fantasia dopo il 1490, con un gusto accentuato per un'archeologia fantastica e tinta di inflessioni romantiche. (Si veda per questo argomento la scheda di Palazzo Carminali Bottigella, in questo stesso volume). E si sa che l'architetto scultore Amadeo fu « produttore » tra i più fecondi e fantasiosi di queste immagini e temi decorativi e iconografici. Da questa fonte probabilmente attinse l'autore degli affreschi di Palazzo Bottigella, per i quali è già stato giustamente rilevato come rappresentino una tra le numerose testimonianze di « quale dovette essere la parte determinante della decorazione dipinta nell'architettura rinascimentale lombarda » (GIORDANO, pp. 6, 7). Agli esempi citati dalla Giordano va aggiunta, a mio parere, la decorazione della Piazza Ducale di Vigevano, di cui gli elementi decorativi della fascia con tondi e chimere hanno indubbie affinità con quelli degli affreschi pavesi. Generiche consonanze di gusto si possono indicare anche con la decorazione della facciata di Palazzo Fontana a Milano, con taluni fregi decorativi dipinti nell'interno della Certosa di Pavia o con alcuni tra gli esempi, numerosi, di coeve decorazioni degli interni di edifici civili (cito solo i fregi di una sala del Castello di Invorio Superiore, quelli ritrovati nei sottotetti di Castelletto di Branduzzo, per i quali

[51] *Il soffitto a cassettoni del portico meridionale.*

[52] *Particolare del loggiato superiore, nel lato orientale del cortile.*



si veda la scheda di L. Giordano in questo stesso volume, la decorazione di alcune sale del palazzo di Francesco Secco a San Martino Gusnago, i fregi dell'appartamento isabelliano di Santa Croce nel Palazzo Ducale di Mantova). Quanto all'autore, l'attribuzione ad Agostino da Vaprio, che la presenza come teste nel documento già citato, relativo a Palazzo Bottigella farebbe pensare probabile (tra l'altro la sua attività, più volte documentata [CIPRIANI, p. 491] come pittore di targhe, vesti, stemmi lo indicherebbe fantasioso inventore di temi decorativi ed immagini) non è avvalorata dal confronto con le opere note (il trittico nella Chiesa di San Primo, firmato e datato 1498, e l'affresco, attribuitogli [PERONI, 1967, p. 137] con l'Incoronazione della Vergine, nel semicatino dell'abside di San Michele). Avanzare altri nomi appare azzardato. Solo la figura femminile dipinta sul lato a sud (il viso di una dolcezza spenta) può ricordare i modi di Bernardino de Rossi (si vedano soprattutto gli affreschi nelle celle S, T, F, Z della Certosa di Pavia) o quelli, affini, di Bernardino Lanzani, due personalità minori della pittura pavese tardoquattrocentesca, il cui curriculum non è stato ancora chiarito dalla critica.

Quanto ai capitelli scolpiti da Cressolo da Castello, come si è visto, « ala antiqua secondo el disegno facto per maestro Johanne Antonio Amadeo inzegnero », essi appaiono per la maggior parte una ritraduzione del capitello antico a foglie di acanto e volute, secondo una tipologia molto diffusa nell'ambito dell'edilizia tardoquattrocentesca pavese (capitelli analoghi appaiono nel cortile di Palazzo Orlandi, nei Chiostri di San Felice e San Maiolo); altri sono decorati con ghirlande o motivi nastriformi (esempi simili sono nel chiostro del Capitolo della Certosa di Pavia). Meno comune il capitello con un alto collare decorato con teste di cherubini, di cui è da ricordare un analogo esempio su una lesena esterna di Santa Maria presso San Satiro a Milano (BRUSCHI, p. 136, fig. 83). Di disegno particolarmente raffinato i capitelli delle lesene del loggiato superiore, di cui alcuni (vedi l'esempio a fig. 48 che ricorda una tipologia presente nel Sacello della Pietà o di San Satiro) paiono addirittura ispirati a modelli altomedioevali.

Rimane da considerare se sia possibile ricostruire la distribuzione degli spazi interni del palazzo. Aggiunte e modifiche settecentesche (tra le più vistose la rimozione della colonna del porticato nell'angolo nord-ovest per permettere l'ingresso delle carrozze, i due salottini con soffitti a stucchi ricavati nell'angolo sud-est dell'ala meridionale, lo scalone, gli affreschi nella sala grande al primo piano a sud) e le ristrutturazioni più tarde (cito solo la risistemazione delle parti sud-est e sud verso il giardino, le tramezzature, effettuate in epoche successive, delle vaste camere per suddividere il palazzo in piccoli alloggi d'affitto, il restauro recente dell'edificio per adattarlo a scuola convitto) rendono molto difficile l'impresa. Si può solo rilevare che nel lato settentrionale si aprivano sul portico e sul loggiato ampie sale (ora tramezzate) con soffitto cassettonato (tre al piano terreno, due al primo piano), nel lato est il portico svolgeva sui due piani la funzione di passaggio coperto tra l'ala nord e la sud e di disimpegno verso i servizi. A sud, al piano terreno si riconoscono ancora tre grandi sale con soffitto a cassettoni e, nel corpo a sud-ovest, due grandi sale con volte; al primo piano (lo indica lo spessore dei muri), dal loggiato est si accedeva al ve-

stibolo della grande sala corrispondente in pianta al porticato, e dallo stesso vestibolo si passava a una serie di vani tutti affacciati al giardino. Il lato ovest esisteva solo come passaggio coperto. Quanto alle funzioni, si può solo avanzare l'ipotesi che la vita della famiglia si svolgesse prevalentemente nella zona sud (lì probabilmente era la cucina, come indicherebbe la presenza di un pozzo in zona sud-est, lì era il giardino) e che la zona nord separata, con stanze disimpegnate, fosse destinata prevalentemente agli ospiti dei Bottigella.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I documenti relativi alla famiglia Bottigella e alle vicende edilizie dei palazzi tardoquattrocenteschi di Gian Francesco, Gian Matteo e Cristoforo Bottigella sono reperibili soprattutto in A.S.C.P., Cartelle 22 e 23 (Pergamene Bottigella), in cui si conservano tra l'altro copie dell'epoca dei testamenti di Corradino, Gian Francesco, Filippo Bottigella; nelle cartelle dal 456 al 462 e 772 (documenti relativi all'Ornato della Città); nelle Cartelle 364-365 (documenti relativi a case in Pavia e denunzie dei trapassi di proprietà); nel Fondo Bottigella, Cart. 90, 91, 92 e in Schede Marozzi, Bottigella, 425.

Altra documentazione si ricava dai rogiti dei notai pavesi legati professionalmente alla famiglia in A.N.P. (ad vocem) e in A.S.M., Fondo Famiglie (Bottigella, Cart. 28).

Per il ramo della famiglia Beccaria risultato committente del Palazzo già noto come Carminali-Bottigella gli scarsi documenti reperiti sono in A.S.C.P., Schede Marozzi, Bec-

[53] *Il cortile visto dal loggiato superiore ad est.*

[54] *Particolare della decorazione ad affresco del lato sud del cortile.*

caria, 419; in Cart. 457 (relativa all'Ornato della Città) e in Manoscritti (A II 80, Lettere Ducali); in A.N.P., Notaio Giovanni Luchino Re, Cart. 465; in A.S.M., Fondo Famiglie, Cart. 28 e Fondo di Religione, Cart. 5702 (Chiesa e Circondario dell'Orfanotrofio della Colombina).

Molti documenti sono noti e almeno parzialmente trascritti in R. Maiocchi, *Cod. Dipl.*, Pavia, I, 1937, II, 1949, amplissimo anche se, comprensibilmente, non completo, spoglio degli atti dei notai pavesi dal 1350 al 1550.

Altre utili notizie ricavate da antichi archivi pavesi si desumono dalle opere manoscritte di un erudito del XVIII secolo, Girolamo Bossi (*Memorie Civili*, Tic. 179; *Notizie delle Chiese e Monasteri di Pavia*, Tic. 182), conservate presso la Biblioteca Universitaria di Pavia. Uno studio complessivo su queste nobili famiglie pavesi, sul loro ruolo nella vita pubblica della Pavia quattrocentesca, manca. Accurate schede biografiche di alcuni dei Bottigella (Gian Matteo, a cura di P. G. Ricci, Giovanni Stefano, a cura di A. Morisi Guerra, Girolamo, a cura di A. Craveri) sono pubblicate nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, 1971, e ad esse si rimanda per la bibliografia relativa a questi personaggi. Non esistono invece contributi specifici sul ramo della famiglia Beccaria, committente del palazzo noto come Carminali-Bottigella. Per notizie generali sulla nobiltà pavese del '400 si rimanda, oltre che a uno storico della seconda metà del '500, S. Breventano, *Istoria della Antichità, Nobiltà et delle cose Notabili di Pavia*, Pavia, 1570, agli scritti di un erudito dell'Ottocento, G. Robolini, *Notizie appartenenti alla Storia della mia Patria*, Pavia, I-II, 1823; III, 1828; IV, 1830; V, 1834; VI, 1838 e a C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia*, Milano, 1883, C. Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897, F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro*, Milano, I, 1913; II, 1915; III, 1917; IV, 1923, oltre che ai saggi di F. Catalano, G. Franceschini ed E. Garin in S. M., vol. VII, Milano, 1956.

Sulla cultura umanistica dei Bottigella si veda in particolare E. Pellegrin, *Bibliothèques d'humanistes lombards de la Cour des Visconti Sforza*, in « Bibl. d'humanisme et renaissance, Travaux et documents », XVII. Per la struttura urbanistica entro cui si inseriscono i palazzi, oltre a Padre Romualdo Ghisoni, *Flavia Papia Sacra*, Pavia, 1699; a G. Robolini, cit., e a E. Giardini, *Memorie topografiche dei cambiamenti avvenuti e delle loro opere state eseguite nella Città di Pavia*, Pavia, 1872, si vedano D. Bullough, *Late-antique and early medieval Pavia: topography and social change*, A. Peroni, *Problemi della documentazione urbanistica di Pavia dal Medioevo all'epoca moderna*, A. M. Romanini, *La rielaborazione trecentesca di Pavia Romana*, in « Atti del Convegno di studio sul Centro Storico di Pavia », Pavia, 1968, con la bibliografia precedente.

Per il circondario del Palazzo Carminali-Bottigella una utile documentazione è in N. Bertolino, *L'Orfanotrofio della Colombina di Pavia dalle origini alle Riforme Giuseppine*, in B.S.P.S.P., 1967, fasc. I-IV, pp. 73-157 e X. Toscani, *Aspetti di vita religiosa a Pavia nel secolo XV*, Milano, 1969.

Sulla Torre Bottigella, F. Malaguzzi-Valeri, *G. A. Amadeo scultore e architetto*, Bergamo, 1904, pp. 219-220; F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte...*, cit., vol. II, pp. 274-275;

[55] *Capitello nel lato meridionale del portico.*

[56] *Capitello con motivi di ghirlande nel loggiato superiore, lato est.*

E. ARSLAN, *Bramante in Lombardia*, in S.M., VII, p. 661; G. BORLINI, *La facciata della Certosa di Pavia*, in « Studi Bramanteschi », Pavia, 1970, p. 50; F. FAGNANI, *I Palazzi Bottigella*, Pavia, s.d., pp. 19-33; G. C. BASCAPÈ-C. PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, 1964, p. 234; L. GIORDANO, *Osservazioni sull'edilizia civile del secondo Quattrocento a Pavia*, in B.S.P.S.P., 1970-'71, fasc. I-IV, p. 20 (estratto); M. FERRUFINO, *I Palazzi Bottigella di Pavia*, tesi di laurea presso l'Università di Pavia, 1971-'72, pp. 146-210.

Sul palazzo di Giovanni Francesco Bottigella: R. MAIOCCHI, *Giovanni Antonio Amadeo scultore-architetto secondo i documenti degli archivi pavesi*, in B.S.P.S.P., 1903, fasc. I, pp. 57-64; F. MALAGUZZI-VALERI, *G. A. Amadeo*, *cit.*, pp. 217-220; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VIII, 2, pp. 623-628; F. MALAGUZZI-VALERI, *La Corte*, *cit.*, II, pp. 272-275; E. ARSLAN, *cit.*, p. 678; F. FAGNANI, *cit.*, pp. 1-17; G. C. BASCAPÈ-C. PEROGALLI, *cit.*, p. 233; L. GIORDANO, *cit.*, pp. 11-13 (estratto); M. FERRUFINO, *cit.*, p. 49 e ss.

Sul Palazzo Carminali-Bottigella: P. MOIRAGHI, *L'architettura civile in Pavia*, in « Memorie e documenti per la storia di Pavia e del principato », I fasc.-III-IV, febbr.-aprile 1895, p. 131 e ss.; A. G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei*, Berlin, II, 1900, pp. 104-105; F. MALAGUZZI-VALERI, *La Corte*, *cit.*, II, pp. 128-132; A. VENTURI, *cit.*, VIII, 2, p. 623 e ss.; C. BARONI, *Elementi stilistici fiorentini negli studi vinciani*, in « Atti del I Congresso nazionale di Storia dell'Architettura », 1936, p. 73; E. ARSLAN, *cit.*, pp. 662-663; F. FAGNANI, *cit.*, p. 34 e ss.; G. C. BASCAPÈ-C. PEROGALLI, *cit.*, pp. 233-234; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 774-775; L. GIORDANO, *cit.*, p. 4 e ss. (estratto); M. FERRUFINO, *cit.*, p. 211 e ss.

Per la bibliografia complessiva sull'architettura in età bramantesca si rimanda a A. BRUSCHI, *cit.*, aggiornato con il volume di « Studi Bramanteschi », Atti del Congresso Internazionale di Studi, Milano, Urbino, Roma, 1970.

I trattati del Filarete e dell'Alberti sono stati consultati nelle seguenti edizioni: ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. FINOLI e L. GRASSI, Milano, 1972; LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, a cura di G. ORLANDI e P. PORTOGHESI, Milano, 1966. Il commento di C. CESARIANO a Vitruvio nell'edizione originale, edita a Como nel 1521.

Per la decorazione ad affresco: nessuno studio specifico

[57] *Capitello all'angolo nord-est del portico.*

[58] *Capitello nel loggiato superiore, lato est.*

è stato finora condotto sugli affreschi del cortile del palazzo di Gian Francesco Bottigella. Cenni si trovano in F. Fagnani, *cit.*, p. 14 e ss. Su Agostino da Vaprio si vedano la voce relativa, a cura di R. Cipriani, in « Dizionario Biografico degli Italiani », I, Roma, 1960, pp. 491-492, con la bibliografia precedente e A. Peroni, *San Michele di Pavia*, Milano, 1967, p. 137. Per Bernardino de Rossi e Bernardino Lanzani si vedano A. Fanciulli Pezzini, *Appunti sul pittore Bernardino Lanzani,* in B.S.P.S.P., 1950, pp. 35-60; id, *Bernardino de Rossi e Bernardino Lanzani da S. Colombano,* in B.S.P.S.P., 1955, pp. 65-92; A. Peroni, *cit*, 1967, pp. 138-139.

Per la bibliografia generale sulla pittura del Quattrocento in Lombardia si veda F. Mazzini, *Gli affreschi lombardi del Quattrocento,* Milano, 1965; F. R. Pesenti, *La pittura,* in « La Certosa di Pavia », Milano, 1968. Un aggiornamento è in G. Romano, M. T. Binaghi, D. Collura, *Il maestro della Pala Sforzesca,* « Quaderni di Brera », 1978.

Per la decorazione scultorea e a terracotta, oltre ai citati F. Malaguzzi-Valeri, *G. A. Amadeo...* e F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte...* (per la ricca documentazione anche fotografica), si vedano F. Lose, *The terracotta architecture of North Italy,* London, 1867; C. Brambilla, *A. M. Cuzio e la ceramica in Pavia,* Pavia, 1899; l.g., *L'enigma di Rinaldo de Stauris di Cremona* (Documenti inediti dell'Archivio civico di Pavia), Collana di Monografie edite dalla S.P.S.P., Pavia, 1957; E. Arslan, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento,* in S.M., VII; R. Bossaglia, *La Scultura,* in « La Certosa di Pavia », Milano, 1968; J. G. Bernstein, *The architectural sculpture of the cloisters of the Certosa di Pavia,* New York University, Ph. D., 1972; R. Bossaglia, *La Scultura,* in « Il Duomo di Milano », Milano, 1973, a cui si rimanda per la bibliografia anteriore.

Altra bibliografia citata: R. Maiocchi, *La chiesa e il convento di S. Tommaso in Pavia*, Pavia, 1895; E. H. Gombrich, *Hypnerotomachiana,* in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », gennaio-giugno 1951, pp. 119-122; A. M. Romanini, *La Chiesa di S. Salvatore a Pavia,* in « Studi di storia dell'arte in onore di M. Salmi », II, Roma, 1962; M. Tafuri, *L'Architettura dell'Umanesimo,* Bari, 1969; C. Pedretti, *Leonardo da Vinci, The Royal Palace of Romorantin,* Cambridge, Massachusetts, 1972; A. Cadei, *Note sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia,* in B.S.P.S.P., 1972-'73, p. 35 e ss.; A. Peroni, *Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo,* Bologna, 1975.

[59] *Cappella del Collegio. Particolare dell'« Annunciazione », affrescata nella zona inferiore della parete settentrionale e attribuita a Bonifacio Bembo (1475).*

IL COLLEGIO CASTIGLIONI

Nonostante l'edificio, sede del Collegio Castiglioni (attualmente Collegio universitario femminile Castiglioni-Brugnatelli), il più antico sorto in Pavia, non rientri nei limiti cronologici che questo volume si è posto (il Collegio era già funzionante nel 1431, come dimostra la presenza in alcuni documenti [VISINTIN, 1963-'64, pp. 95 e 96] di un « sindicus et procurator » del Collegio e di alcuni studenti) si è ritenuto di darne conto, sia pur brevemente, non solo per l'interesse che la tipologia architettonica in età quattrocentesca di queste istituzioni strettamente legate alla vita dello « Studium generale » pavese e quindi alla cultura e al costume universitario riveste, ma anche per il fatto che la cappella del Collegio conserva i più pregevoli affreschi di età sforzesca (nel periodo che precede la venuta di Bramante), tra i pochi che ancora rimangono nella città.

E' necessario tuttavia premettere che un restauro recente, di tipo « stilistico », condotto con criteri ricostruttivi basati su analogie tipologiche e morfologiche con architetture pavesi coeve, in nome di « una astratta coerenza di stile » sugli edifici del Collegio, che la ristrutturazione settecentesca aveva alterato, ha non poco precluso la possibilità di leggerne le strutture originarie.

Il Collegio fu fondato nel 1429 con il nome di Collegio di Sant'Agostino, per volontà del cardinale Branda Castiglioni il cui nome è legato alle vicende di Pavia anche perché, inviato da Galeazzo Visconti, ottenne nel 1389 da papa Bonifacio IX la conferma dei privilegi già concessi allo « Studium » pavese dall'imperatore Carlo IV nel 1361. Su questa figura di alto prelato della Chiesa negli anni dello Scisma d'Occidente, legato pontificio (in Ungheria, Polonia, in Boemia per predicare una crociata contro gli Hussiti, nei Paesi Bassi, in Germania), umanista e mecenate (basterà solo ricordare i lavori architettonici di Castiglione Olona e i rapporti con Masolino da Panicale), non è qui luogo di soffermarsi. Né sulle complesse motivazioni politiche, religiose e culturali che furono alla base della fondazione del Collegio (alcune emergono chiaramente dalla

lettura dei passi degli Statuti del 1437 e delle bolle papali di conferma, riguardanti le finalità dell'istituzione: ricevere i fondamenti di una sana dottrina, « ad divini nominis laudem, ortodoxe fidei propagationem et republicae utilitatem », favorire « litterarum studia per que ignorantie profugatis tenebris divini nominis et ortodoxe fidei cultus protenditur, militantis ecclesie respublica in spiritualibus et temporalibus cum omniarum salute geritur »), problemi tutti già ampiamente affrontati (VISINTIN, 1966, con la bibliografia precedente; ZAMBELLONI, 1967) in sede storica.

Se le notizie relative all'istituzione, alla gestione, all'economia, alla vita degli studenti del Collegio sono copiose (pur essendo andata perduta molta parte delle carte ad esso pertinenti), scarse sono quelle che riguardano le sue vicende architettoniche. Sappiamo che Branda Castiglioni stabilì come sede del Collegio « duas domos positas in civitate Papiae, in parrochia S. Mariae in Pertica, retro conventum fratrum minorum [cioè dietro la Chiesa di S. Francesco] cum suis pertinentibus et iuribus universis » di proprietà dei nipoti del cardinale Baldassare, Francesco, Bartolomeo e Giacomo Castiglioni. Ad essi erano state donate nel 1419 dal papa Martino V (MAIOCCHI, 1913, II-I, nn. 263, 264-269), essendo beni della Chiesa, già appartenenti a Pietro Filargo, divenuto pontefice col nome di Alessandro V.

Delle due case del Filargo si sa che « unam in civitate Papiensi ex opposito domus fratrum ordinis minorum Papiensis consistentem de novo costrui et edificari fecerit, certamque circa eandem situatam aliam emerit domos illasque tenuerit et cum sua familia quotiens ad dictam civitatem declinavit inhabitaverit » (MAIOCCHI, 1913, II-I, doc. 263-264). Considerando che Pietro Filargo fu eletto papa nel 1409, si può pensare che la casa da lui costruita ex novo sia da datarsi sul finire del XIV secolo o nei primissimi anni del XV secolo: l'altra, ovviamente, doveva essere precedente. E' probabile che per adattare le due case alla necessità della comunità di 24 studenti prevista dagli Statuti del 1429, con re-

[60] *Il Collegio Castiglioni (segnato con la lettera T) nella pianta del Ballada. Al n. 92 la Chiesa di San Sebastiano Maggiore, posta dietro la zona absidale della Chiesa di San Francesco. Nell'angolo a sud-est, parte del Collegio Ghislieri.*

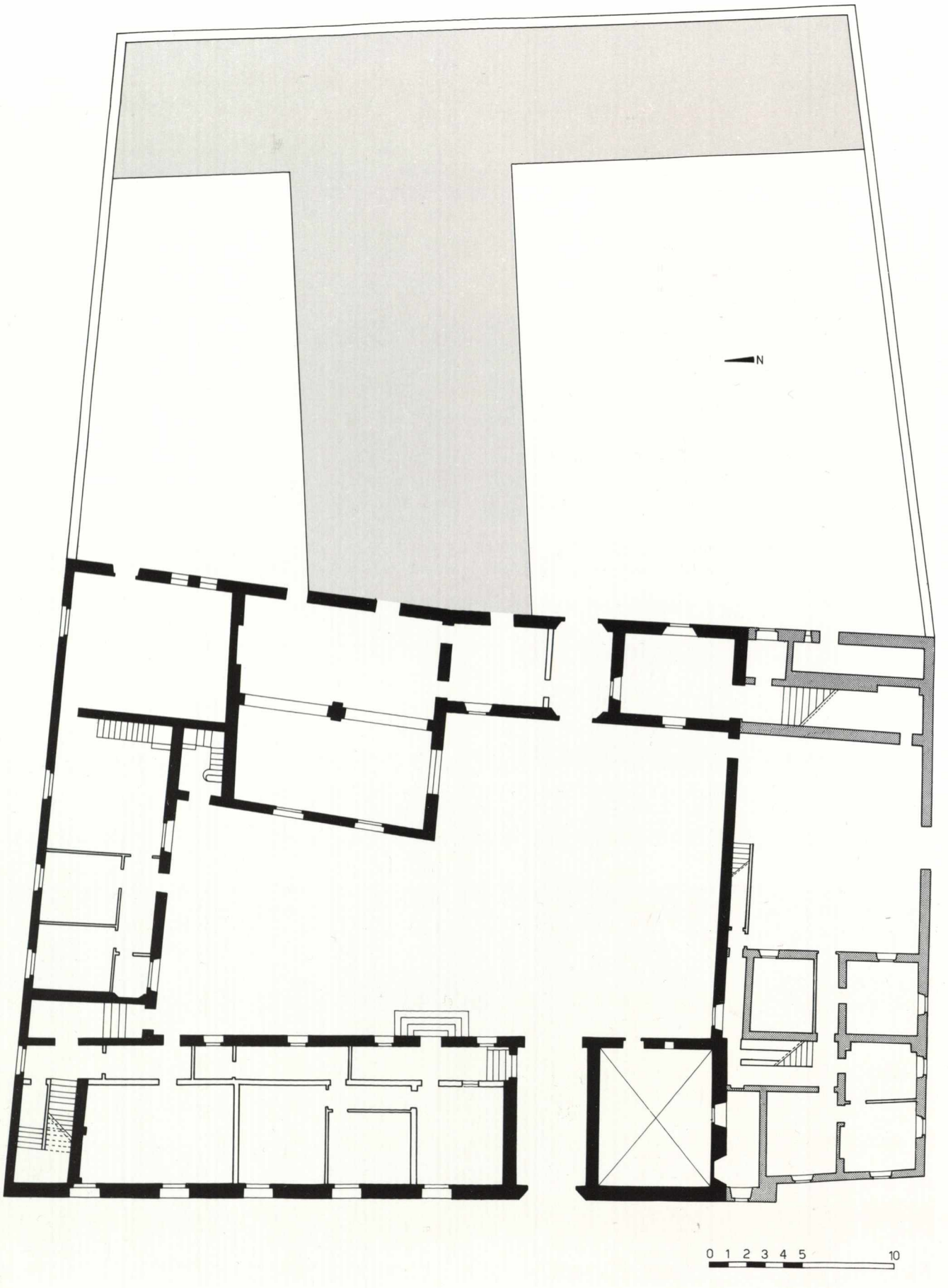
[61] *La facciata.*

[62] *La facciata prima dei restauri.*

fettorio, cappella (« quod in domibus dicti collegii in loco magis congruo fabricetur una capella sub vocabulo SS. Antistitis et Eximi Doctoris Augustini »), biblioteca (« una camera sufficiens et bene ordinata atque clausa in qua reponantur libri ad studium apti quos continget ad collegii prevenire tam ex largitione prefati D. Card. quam alterius cuiuscumque, vel aliis legitimis modis acquiri; qui libri conchatenentur super congruis et ad hoc aptis bancis, ut solet in aliis librariis fieri, sitque ordo quod ipsi libri ibi stent fixi et ordinati ad communem usum scolarium quibus aperiatur temporibus congruis volentibus studere per unum clavicularium »), (per la biblioteca del Castiglioni oltre a G. FRANCHI, pp. 85-93, si vedano le pagine dedicate all'argomento da A. Peroni, nell'introduzione a questo volume), siano stati avviati lavori di ristrutturazione, ma i documenti non ne danno notizia diretta.

In un elenco delle proprietà immobiliari del Collegio, del 1433 (Arch. Coll. Ghislieri, H. reg. I, cass. 2), della sede si dice solo che essa è posta « in quadam magnifica domo sita in porta pallacensi in parrocchia S. Mariae in Pertica ». Negli Statuti del 1437 la cappella e la biblioteca sono descritte come già funzionanti. Nel 1438 si ottiene di poter chiudere una strada che divideva il Collegio da alcune case acquistate da Branda Castiglioni (Documento citato in un Regesto in Arch. Coll. Ghislieri, Fondo Castiglioni B, reg. I, cass. J) per abbatterle e creare un giardino. Nel 1475 (come si legge nell'iscrizione dipinta sulla cornice che corre sotto la lunetta dove è dipinta la « Resurrezione di Cristo ») si datano gli affreschi della cappella; di essi è ivi indicato anche il committente, l'omonimo pronipote del cardinale fondatore (morto nel 1443) e vescovo di Como Branda Castiglioni.

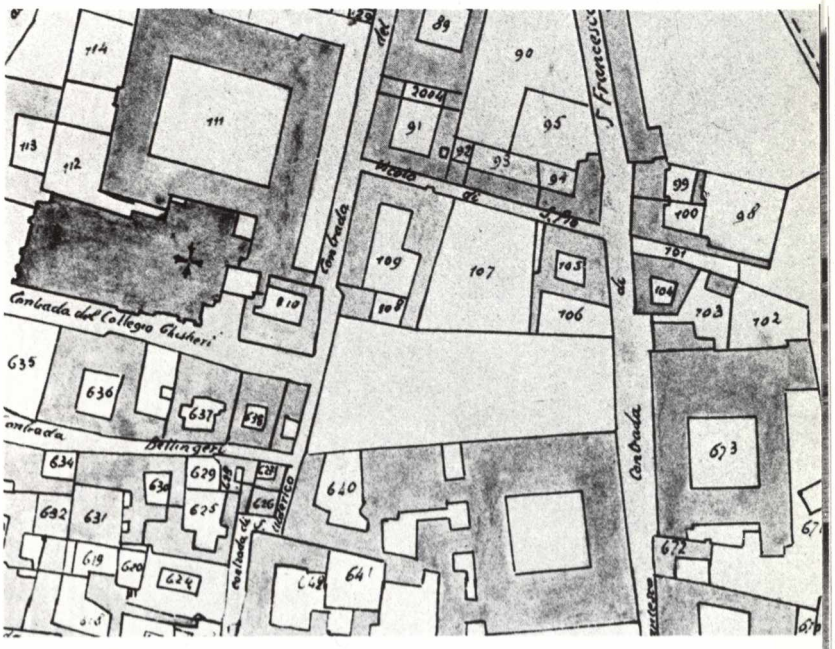
Le poche altre notizie che si ricavano dai documenti sono tutte relative ad epoche successive e riguardano soprattutto le case di proprietà del Collegio e ad esso attigue, i limiti del giardino e le trasformazioni e le aggiunte attuate nel Seicento. Da un « Instrumento di investitura


N
0 1 2 3 4 5 10

[63] *Planimetria. In nero gli elementi tardotrecenteschi e quattrocenteschi, in grigio le strutture più tarde.*

[64] *Il circondario del Collegio nella Mappa Censuaria del Comune di Pavia del 1877.*

[65] *Il circondario del Collegio in una mappa di Pavia del 1757.*



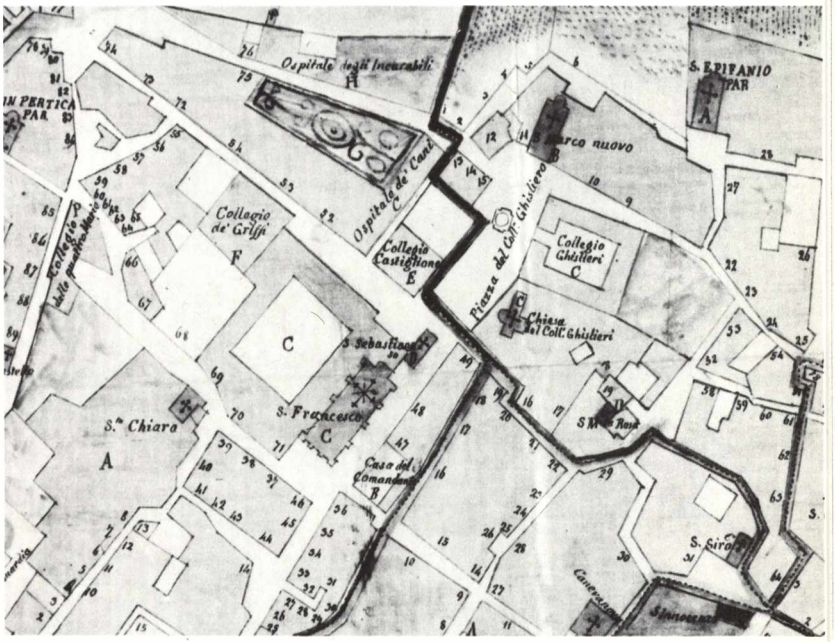
semplice » in data 1541 (Archivio del Coll. Castiglioni, reg. I, cass. 19, cart. H) apprendiamo che la casa « vicina all'Oratorio del medesimo Collegio » viene affittata « con altro luogo contiguo » al Maestro Francesco Viterbio che si impegna ad apportarvi « melioramenta utilia ac necessaria ». Nel 1636 questa casa (« ubi dicitur il Casino, sui coheret ab una parte strata publica mediante janua comuni per quam ingreditur et ab aliis partibus jura dicti Venerandi Collegii ») viene data in affitto a Guglielmo Cagnone.

In una « Nota delle spese fatte nella fabbrica si dell'Almo Collegio Castiglione di Pavia, come anche d'altre case in altri luoghi del medesimo Collegio » per gli anni 1657-1666 (Arch. Coll. Castiglioni, reg. I, cass. 14, cart. C) si rilevano pagamenti relativi ad una attività di rinnovamento edilizio nell'ambito degli edifici del Collegio, che si intuisce di notevole rilievo. Si fanno, tra l'altro, « reparationi alle casette » (1657), si costruisce « la scala nova della cantina », si riparano i serramenti (1659), si aggiusta e si alza « il solaro delle sale » (1660), si ricoprono i tetti (1661), si squadrano « i travi per far il portico nel cortino della Casa attacco al Collegio » (1661).

Le fotografie che mostrano lo stato della facciata prima del recente restauro indicano chiaramente che essa venne rimaneggiata nel periodo barocco, così come è palesemente avvenuto per alcune strutture interne (la scala, nell'angolo nord-ovest, di collegamento tra i vari piani, l'alzana): è probabile che questi lavori siano stati effettuati proprio in quel giro d'anni o poco più tardi.

Nel 1695 il Collegio vende « certe case et edificii, corte, sedime » di sua proprietà che occupavano in parte l'area dell'attuale Piazza Ghislieri, come ben si scorge nella veduta del Ballada, al Collegio Ghislieri che le avrebbe abbattute per « agrandire e riquadrare » la sua piazza, in vista della sistemazione della statua di Pio V (Arch. Coll. Castiglioni, reg. I, cass. 14, cart. C). Dalla descrizione degli ingegneri Giovan Battista Quadrio di Milano e Siro Giuseppe Bossi di Pavia, chiamati ad eseguire la perizia sulle proprietà in vendita, si apprende che una di tali case doveva essere posta in parte dove attualmente sorge il muro di cinta che unisce verso la piazza la casa bassa contigua alla cappella e il vano dello scalone, essendo coerente a tramontana a « detto Collegio de Castiglioni mediante in parte il Muro del edifizio che resta in piedi in testa la stalla del Collegio de Sig. Castiglioni et luogo che resta in piedi verso Strada et in parte muro di cinta da farsi da detto Almo Collegio Ghislieri nell'altezza con sua somità al livello di quella che si trova al Giardino di detto Collegio Castiglione ». In quella occasione venne anche raddrizzato il muro del giardino « ove si renda via più decoroso il sito ove si intende collocar la statua del Beato Pio Quinto », allargando il giardino « al piede del muro del scalone d'esso Collegio Castiglione ». Dunque già nel 1695 lo scalone di forme barocche era costruito.

Nel 1724 una mappa dell'ingegner Marco Antonio Andreolli (Arch. Coll. Castiglioni, Reg. I, cass. 14, cart. C)



[66-67] *Cappella del Collegio. Particolari dell'affresco con la « Resurrezione » nella lunetta della parete settentrionale.*

[68] *Cappella del Collegio. La « Resurrezione », affresco sulla parete nord (1475).*

mostra il profilo del Collegio verso la piazza esattamente come appare attualmente (a parte, ovviamente, le costruzioni moderne, sorte tra il 1948 e il 1954).

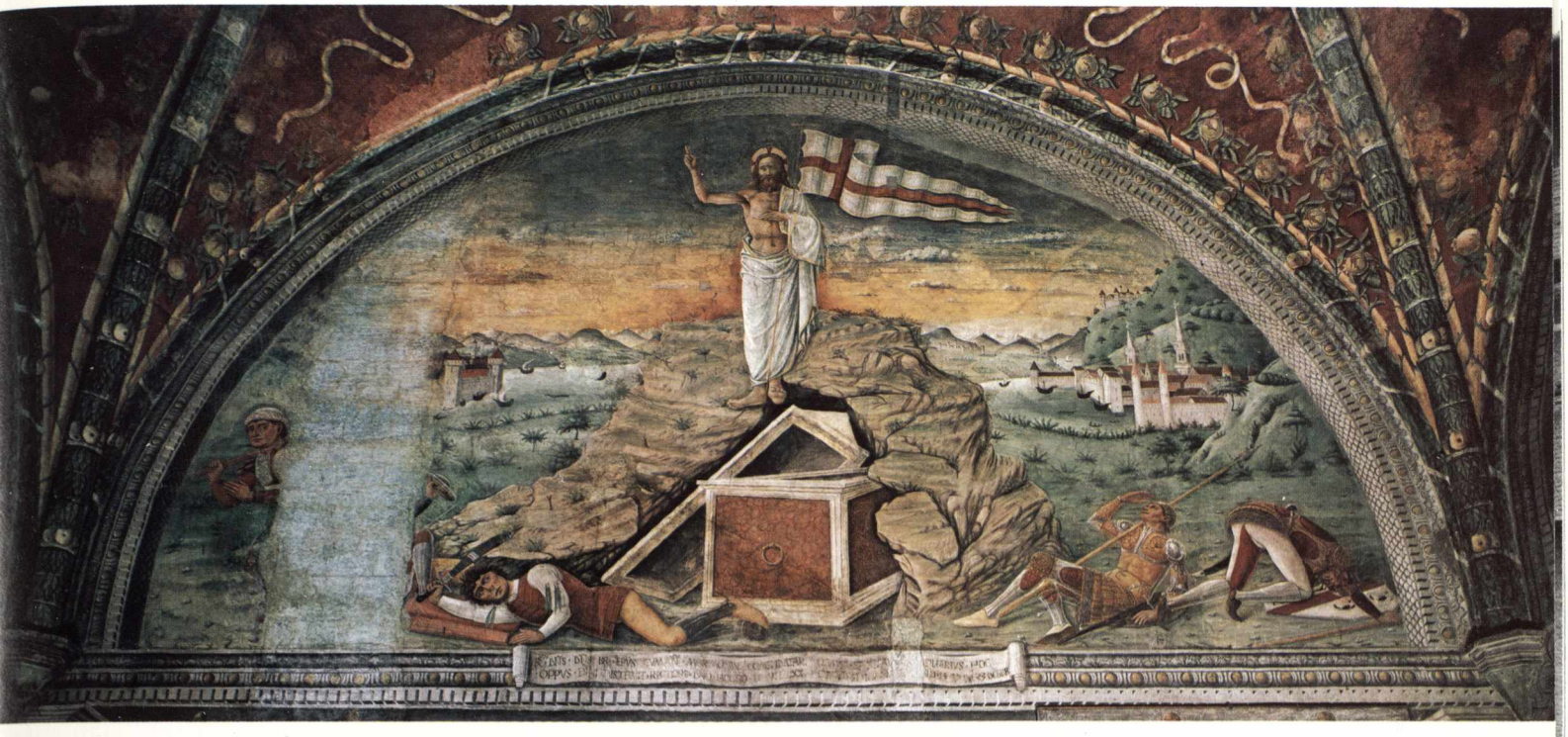
In seguito alla vendita, avvenuta nel 1805, dell'edificio alla famiglia Brugnatelli, altre modifiche dovettero esservi apportate nel XIX secolo: la più vistosa e documentata riguardò, come si vedrà più avanti, la cappella.

Ceduto nel 1948 all'Università dal Comune, a cui era stato donato da Luigi Brugnatelli, il Collegio, restaurato e ampliato di una nuova ala, costruita su parte dell'area del giardino, venne restituito alla sua originaria funzione e riaperto nel 1954-'55.

Purtroppo la lettura delle strutture tardotrecentesche e del primo Quattrocento è quasi del tutto compromessa dagli interventi che, si è visto, si sono succeduti attraverso il tempo. Il perimetro esterno parrebbe tuttavia rispecchiare la planimetria originaria. La pianta irregolare (al corpo ovest, separato dalla cappella dall'andito d'ingresso, e parallelo alla attuale via San Martino, nel quale si riconoscono a pianterreno le travi originarie della soffittatura in senso est-ovest e che termina a nord con il vano della scala, si innestano due corpi a « L » dei quali quello a est ha un assetto asimmetrico rispetto agli altri) è certo collegabile all'origine « di fortuna », per così dire, della sede del Collegio, per la quale furono adattate, come si è visto, strutture già esistenti e non costruite ex novo.

Quanto ai prospetti, essi sono stati ampiamente « ricostruiti »: basterà confrontare, per accertarlo, le fotografie del lato est del cortile, prima e dopo il restauro. Si vedrà che solo della monofora archiacuta centrale del primo piano si scorge la traccia: tutte le altre aperture appaiono inserite ex novo. Una situazione analoga è rilevabile anche sulla facciata.

Della cappella si sono già riferiti i pochi dati documentari noti. Qualche ulteriore elemento si ricava dalla « Visita Apostolica alla città di Pavia » compiuta nel 1576 da Mons. Baldassarre Peruzzi (TOSCANI, p. 323). La cappella vi è descritta come « condecenter ornatam et valde pulchram ». « In ea », si aggiunge, « habetur unicum altare latericium bene ornatum ycona pulchra, mu-



nitum cruce argentea, candelabris, tobaleis, pallio et aliis necessariis ». Una descrizione più ampia si legge in un inventario del 1770 (parzialmente trascritto in CAROTTI, p. 274, ma ricontrollato sull'originale, in Arch. Coll. Castiglioni, Reg. J, cass. 2, cart. H), redatto prima della trasformazione (avvenuta nei primi anni del XIX secolo) dell'oratorio in portineria della Casa Brugnatelli, in conseguenza della quale l'ambiente venne soppalcato e diviso in due locali sovrapposti e collegati da una scaletta di legno, di cui quello superiore adibito a camera da letto dell'alloggio. «Detto oratorio», si legge nell'inventario citato, « è posto in figura quadrata col suo altare nel mezzo e due scalini dipinti alla chinese con paglio, modiglioni e latterali eguali, con bradella di noce di un solo gradino sopra il quale si alza un'ancona a tre archi divisa da una cornice d'architettura dorata a oro fino con sua cimasa ben lavorata e parimenti dorata, dentro de quali archi tre tavole dipinte di buona mano; detto oratorio è tutto dipinto e resta circondato da un sedile al muro con suo appoggio di noce lavorato ed intagliato da bravo ebanista a uso di chiaro e scuro da pitore... ». Il medesimo inventario dà notizia anche di un « Sito sopra il Portico (di cui le successive vicende edilizie del Collegio non permettono più di ricostruire la collocazione) dove si trovava « una scaletta con tre gradini, fissata nel muro con viti di ferro ma movibile per cui si ascende ad una Tribuna con sua gelosia per udir la messa in Oratorio ».

Dopo il recente restauro, la cappella ha recuperato l'invaso originario, un vano a parallelepipedo coperto da una volta a crociera costolonata, ma la decorazione ad affresco ha subito gravi danni. Appare tuttavia pressoché intatta nella volta (la cui struttura è sottolineata da fasce dipinte di foglie e frutti e in cui si aprono oculi disegnati prospetticamente, anch'essi circondati da corone a foglie e frutti, con i simboli degli Evangelisti) ed è discretamente conservata anche nella parete nord (nella lunetta è rappresentata la « Resurrezione », il brano meglio leggibile, anche se in alcune parti lacunoso, mentre nella zona inferiore, sotto la cornice che corre all'altezza dell'imposta dell'arco, dell'« Annunciazione » che vi era dipinta si conservano solo brani delle architetture, la figura dell'Annunciata, un frammento delle ali dell'angelo e il Padre Eterno, a mezzo busto, in una nube di cherubini). Nella parete sud, dell'« Adorazione dei Magi » rimangono il paesaggio e il corteo, che vi serpeggia, dei cavalieri, parte della capanna e il busto di San Giuseppe.

Le pareti ovest ed est sono le più danneggiate. A ovest, sotto gli stemmi dei Castiglioni che fiancheggiano il finestrone circolare, si scorgono pochi frammenti di una « Natività » con l'Annuncio ai pastori: un angelo in volo con un cartiglio recante la scritta « anonzio gaudiom maignom », il paesaggio con le pecore e un pastore e, più sotto, a sinistra, due busti di personaggi dalle fisionomie fortemente caratterizzate, probabilmente ritratti. A est, dell'« Ascensione » permangono nella zona superiore il Padre Eterno, parti del paesaggio e nella zona inferiore frammenti di due teste di apostoli.

Perduti sono l'ancona che ornava l'altare cui accenna l'inventario citato del 1770 e i sedili scolpiti in legno, disposti lungo le pareti, fatti eseguire (VISINTIN, 1963-1964, p. 221) dal vescovo Branda intorno al 1473. Quanto all'ingresso della cappella (attualmente un portale ricostruito, nel recente restauro, secondo il modello di quello minore della Chiesa di Villa a Castiglione

Olona [CATTANEO-DELL'ACQUA, 1976, p. 18], nel lato est) il Carotti (1897) pensava che esso fosse posto originariamente sul lato nord da dove si accedeva nel secolo scorso, poiché in questo lato l'affresco della « Resurrezione » « non scendeva come gli altri fino a raggiungere la cornice del dorsale in legno che girava tutt'intorno all'oratorio, ma a livello dei capitelli angolari che servon di base alle cordonature della volta è tagliato dalla ricca cornice di classica architettura che lo racchiude in alto dandogli figura di grande lunetta » (CAROTTI, p. 258). Secondo lo studioso nella zona inferiore, tra le due edicole simmetriche dell'« Annunciazione », doveva aprirsi la porta d'ingresso. Tuttavia nelle fotografie dell'esterno del lato ovest, nello stato precedente il restauro, si scorgono sul muro tracce di un portale con timpano triangolare e resti di antico intonaco si sono trovati e sono tuttora visibili nell'intradosso del portale ripristinato.

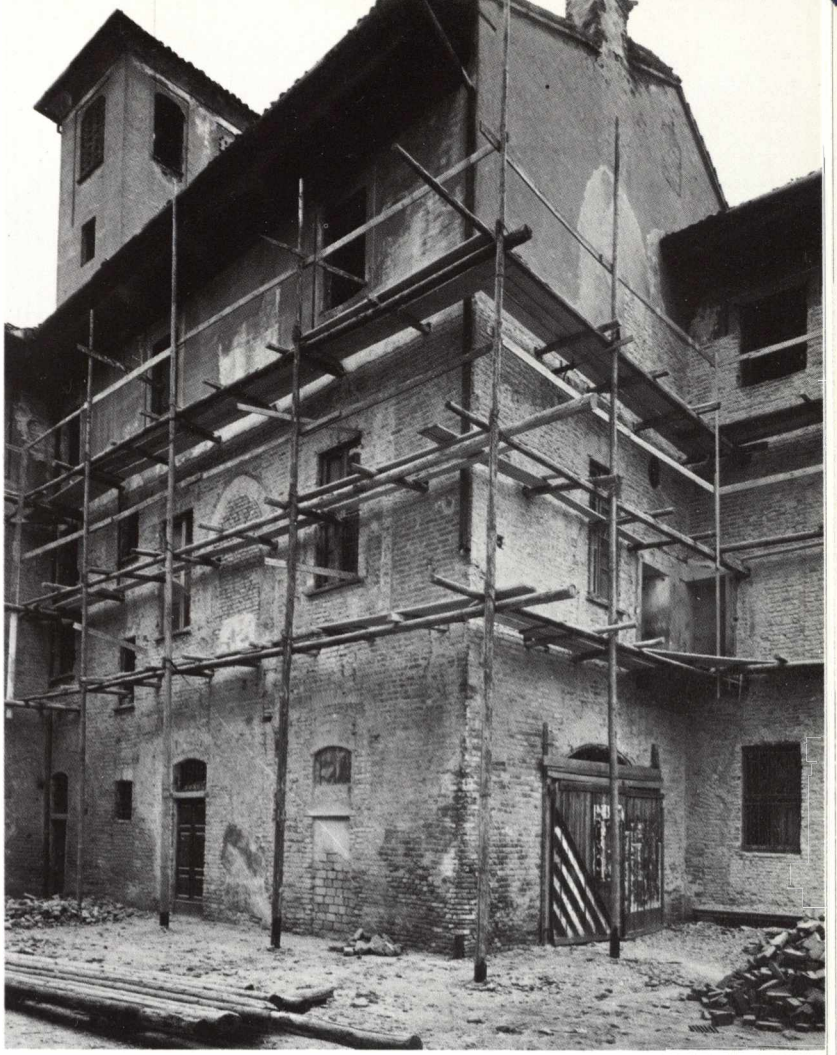
Gli affreschi, si è visto, sono sicuramente databili al 1475. Il Carotti (1897), studiandoli per la prima volta, li attribuisce a una équipe di pittori diretti dal Foppa, e dal Foppa fortemente influenzati. Intelligentemente egli pensa alle associazioni di artisti attivi intorno al '70 nel Castello di Pavia e in particolare a quella composta da Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto, di cui ricorda che nel 1474 si offersero di dipingere la cappella del Castello, ma furono soppiantati dai meno cari Giovanni Pietro da Corte « et compagni », ottenendo invece la commissione della grande ancona, ora scomparsa, a cui nel 1476, ormai morto Zanetto Bugatto, risultano lavorare [MALAGUZZI-VALERI, 1902, p. 116] il Foppa, il Bembo, Giacomino Vismara, Costantino da Vaprio.

L'attribuzione al Foppa, raccolta dal MOIRAGHI (1897), viene messa in dubbio dal MALAGUZZI-VALERI (1902), soprattutto sulla base di nuove indicazioni documentarie trovate dal Maiocchi (e pubblicate postume nel 1937) secondo cui nel 1475 il Bembo risultava abitare « in domibus Collegii de Castiglione » (in realtà, cfr. MAIOCCHI, 1937, doc. 991, in una casa adiacente al Castiglioni e solo nel '77 in case di proprietà del Collegio) assieme a Costantino da Vaprio, Zanetto Bugatto, Giacomino Vismara.

« Certe durezze e ingenuità che il Foppa frescante non rivela », rilevabili in questi affreschi pur « di maniera foppesca », inducono lo studioso ad attribuirli a Bonifacio Bembo. Così il Maiocchi (1903) e J. Ffoulkes (1909). Nel 1949 la Wittgens (p. 85, n. 13) ripropone l'attribuzione degli affreschi pavesi al Bembo, ma « nell'ultimo tempo, nel quale subì l'efficacia dello " stil novo " del Foppa e cercò di entrare dal mondo tardogotico in quello rinascimentale ». La studiosa avverte evidentemente la difficoltà di conciliare la « riforma rinascimen-

[69] *La zona nord-est del cortile.*

[70] *La zona nord-est del cortile prima del restauro.*



tale del disegno » che appare in quest'opera attribuita al Bembo con « l'atavica vivacità narrativa dell'arte cortese » che è invece sottesa al « corpus » delle opere che, dopo l'articolo del 1928 in cui il Longhi propose di attribuire il ricostruito trittico che ha al centro l'« Incoronazione della Vergine e del Cristo per le mani dell'Eterno » del Museo civico di Cremona al « direttore di quella grande impresa decorativa che furono gli affreschi del Castello di Pavia e cioè a Bonifacio Bembo », vennero associate al nome del pittore cremonese (per questo e per la bibliografia completa rinvio alla scheda dedicata a Bonifacio Bembo da F. Mazzini in DELL'ACQUA-MAZZINI, 1965).

La stessa posizione, nonostante il dissenso di alcuni critici (ARSLAN, 1956), la Wittgens ribadisce nel 1956: l'evoluzione in senso « rinascimentale » del Bembo a Pavia sarebbe però dovuta all'influsso del fratello Benedetto. Nel 1963 (e successivamente nel 1965) il Pesenti rimette decisamente in discussione, partendo dall'analisi degli affreschi pavesi, il catalogo di Bonifacio Bembo. « La cultura pittorica presente [negli affreschi del Castiglioni] mostra influssi foppeschi, diffusi ma generici, e ancora, e distinti, modi padovani, forse ferraresi e fiamminghi ». Gli artisti presenti furono innegabilmente più d'uno. Ma il confronto tra l'« Annunciata » pavese e le uniche opere sicure di Bonifacio Bembo, i ritratti ad affresco del duca Francesco Sforza e di Bianca Maria Visconti nella Cappella dei SS. Crisante e Daria in Sant'Agostino a Cremona è estremamente convincente, secondo il Pesenti, per un'attribuzione al Bembo dell'affresco del Castiglioni, che « lo porrebbe tra i protagonisti di quel rinnovamento di gusto che a partire dal 1470 circa è in Lombardia ».

Il Bottari (1963) nega « che i termini dell'alternativa posta dal Pesenti e suggerita dalle ricerche dell'Arslan siano da intendere in maniera rigida e perentoria » poiché il « trittico » ricomposto dal Longhi in realtà « documenta la complessità e vivacità delle inclinazioni bembiane ». Analoga posizione di F. Mazzini (1965) che pur accettando per l'« Annunciata » (a cui accosta anche i due personaggi della « Natività » sulla parete ovest) sostanzialmente l'interpretazione del Pesenti osserva che « anche ammettendo che tale fosse lo stile di Bonifacio nel '75-'77, una revisione radicale del suo itinerario e catalogo quale oggi è accettato dai più non sembra necessaria, ove si consideri il sensibile divario cronologico, sia rispetto ai documentati ritratti cremonesi, sia rispetto alle opere attribuite; durante quei lunghi anni Bonifacio, venuto a contatto per varie vie di tanti fatti nuovi, dal Foppa ai fiamminghi e dal Mantegazza ai ferraresi, può aver benissimo avuto modo di tradurre il suo gotico fiorito nei termini " neogotici " di questa " Annunziata " pavese ». (Indubbi ricordi fiamminghi sono in alcuni particolari: i biondi capelli fluenti sulle spalle della Vergine, il ricco panneggio che si spiega ai suoi piedi).

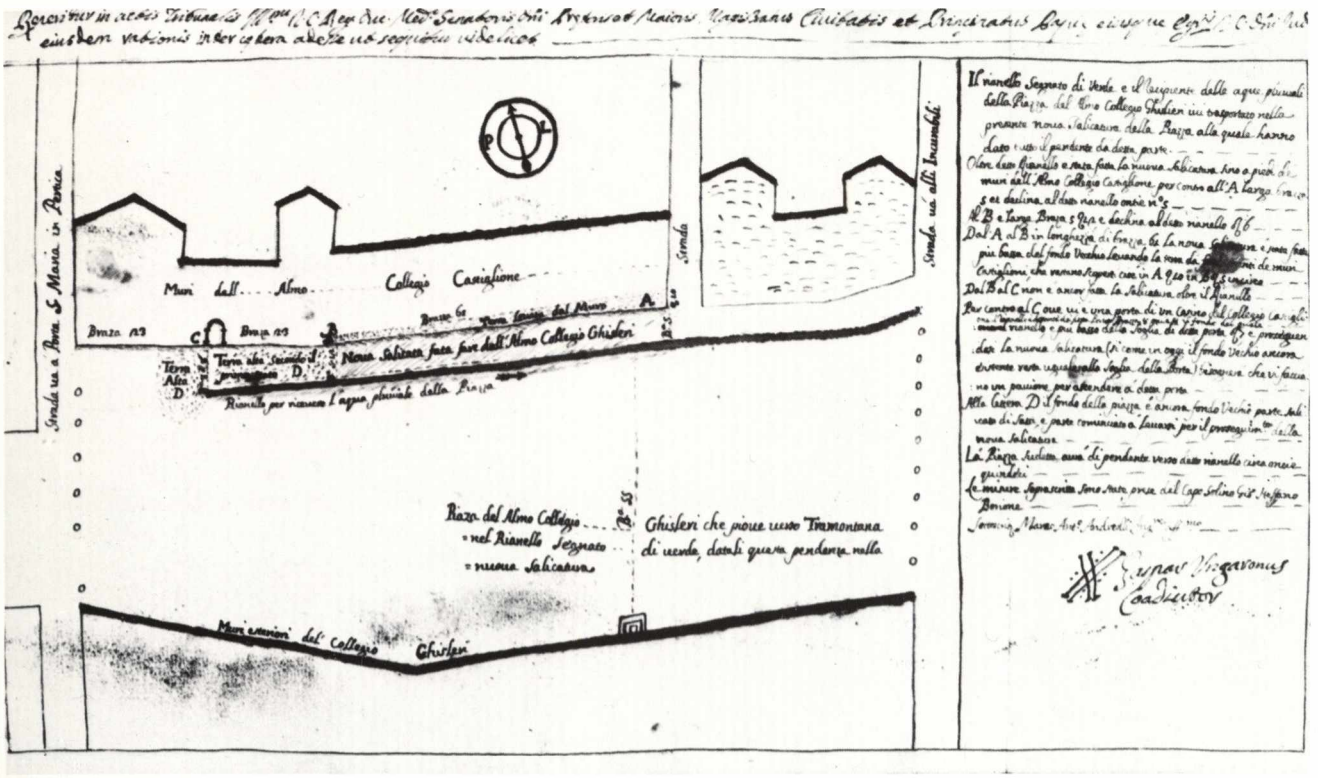
Su questa parte degli affreschi si è dunque appuntato in modo particolare l'interesse della critica proprio per il problema che essa costituisce, qualora se ne accerti l'attribuzione, in relazione alla ricostruzione dell'« iter » di Bonifacio Bembo, tema vastissimo e che non è qui il luogo di risollevare. Meno studiata la lunetta con la « Resurrezione », di cui si sono occupati occasionalmente l'Arslan (1949) che la giudica opera di un « povero butinonesco » e il Bottari (1963) che propone per l'affresco, di cui rileva « l'aspetto spaziale e luministico » e il « diffuso fiamminghismo », l'attribuzione a Antonio da Pavia, a cui riferisce anche un « Cenacolo » di provenienza lombarda e conservato in una raccolta privata di Catania.

Sui generici influssi foppeschi, padovani, fiamminghi, forse ferraresi (PESENTI, 1963) dell'affresco mi sembra che sia generale l'accordo della critica. In particolare, l'iconografia della Resurrezione, quale appare in questo affresco, il Cristo che sorge con lo stendardo, simbolo di vittoria, dal sepolcro scoperchiato, suscitando il terrore delle guardie, più volte ripetuta in forma simile nelle imprese decorative in cui, come qui, appaiono presenti Bonifacio Bembo e Zanetto Bugatto (rimane ancora la « Resurrezione », analoga a questa pavese, della Cappella del Castello Sforzesco di Milano; così doveva essere secondo gli ordini di Galeazzo Maria Sforza [BARONI-SAMEK LUDOVICI, p. 111] « in la camera della Cappella del Castello di Pavia » nella « volta dela finestra la resurrectione de Christo quale esca dal sepulchro », o nella Chiesetta di Santa Maria delle Grazie, presso Vigevano, fatta erigere dal duca Galeazzo Maria, per cui vengono pagati « m. Zaneto e compagni pentori » « per spexa e manifati fate in lo Christo de la Resurrectione con la bandera in mane...; item per figure 6 zoe li zudei intorno a la dita Resuretione »), è presente in Rogier Van der Weyden (e nel cosiddetto Maestro di Flémalle, per la cui identificazione con Rogier si veda V. DENIS, voce relativa a Rogier Van der Weyden in « Enciclopedia Universale dell'Arte », XIV, col. 861-865; con Robert Campin in M. DAVIES, s.d.) e frequente più tardi in D. Bouts e in Memling. La presenza di Zanetto Bugatto nella compagnia dei frescanti fa pensare possibile che dai fiamminghi più che da Mantegna (si pensi alla tavoletta nella predella della pala di San Zeno) sia stato desunto questo tema (va rilevato che la posizione in cui è raffigurato Cristo, sollevato sopra il sepolcro è però diversa sia dai fiamminghi sia da Mantegna, che lo rappresentano nell'atto di uscire o appena uscito dal sepolcro).

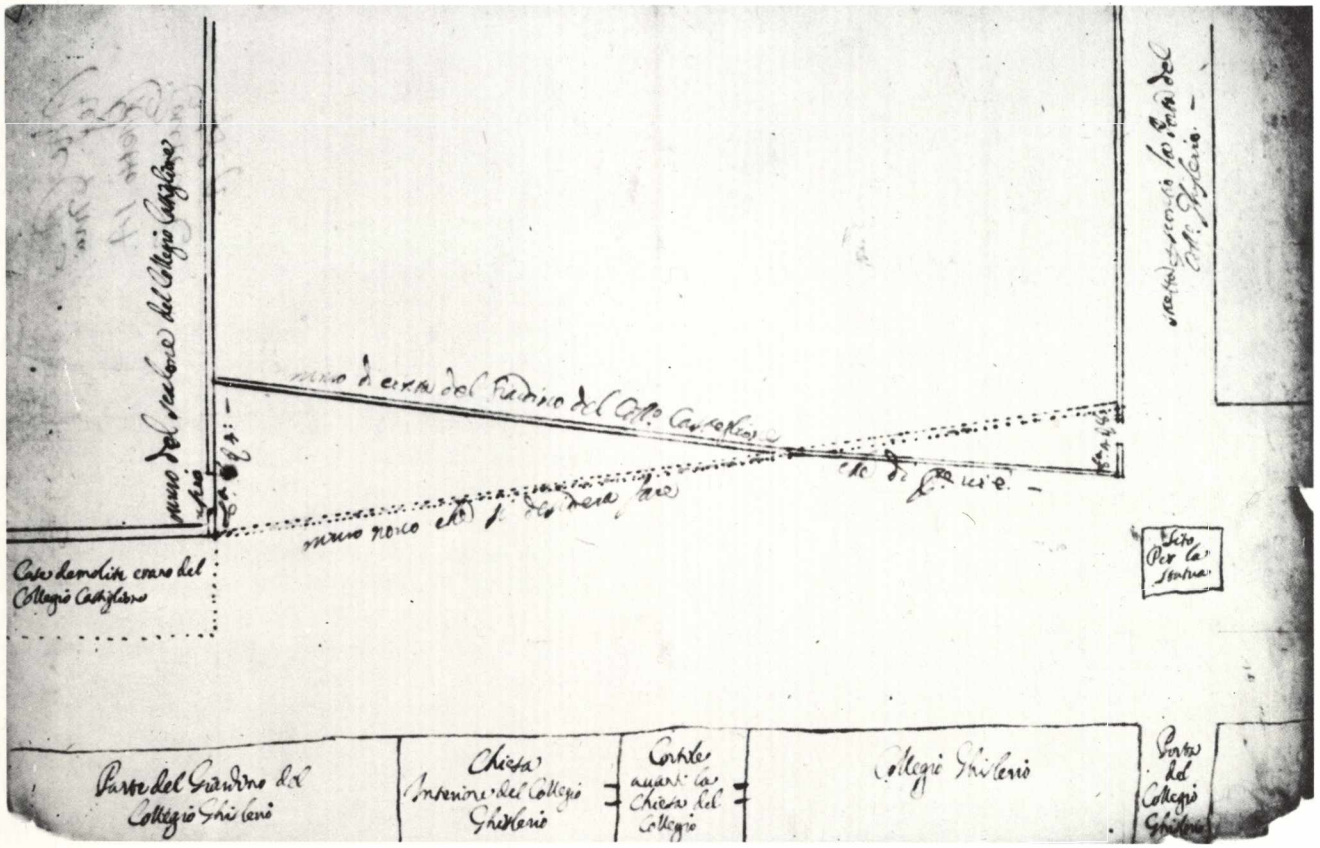
Nell'affresco pavese l'artista pare soffermarsi con particolare interesse sulle figure dei soldati sorpresi dal-

[71] *Il prospetto del Collegio sulla piazza Ghislieri.*

[72] *Prospetto del Collegio Castiglioni sulla piazza Ghislieri, e mappa della piazza eseguita nel 1724 dall'ingegnere M. A. Andreolli.*



[73] *Mappa della piazza del Ghislieri, del 1695, allegata alla perizia degli ingegneri Giovan Battista Quadrio di Milano e Siro Giuseppe Bossi di Pavia, relativa a case del Collegio acquistate dal Ghislieri per abbatterle onde « riquadrare » la piazza. Vi è indicato il nuovo tracciato del muro del giardino del Castiglioni.*



l'evento soprannaturale: a destra, delle due guardie, l'una, riversa, è raffigurata, tutto sommato abbastanza goffamente, di scorcio, un braccio sollevato all'indietro, l'altra carponi; a sinistra i due armati (una terza figura, che si intuisce anch'essa scorciata, è quasi del tutto perduta) sono fermati, l'uno in atteggiamento di fuga precipitosa, l'altro, mentre, ancora sdraiato, cerca terrorizzato di brandire la spada. Vien in mente il noto « programma » iconografico dettato, per gli affreschi delle sale superiori del Castello di Pavia, dal duca Galeazzo Maria, in cui la predilezione del committente per la ricerca virtuosistica dell'« acto bello », della posa insolita, mirabolante, viene più volte sottolineata. « Alessio depento, (vi si legge, ad esempio, BARONI-SAMEK LUDOVICI, p. 110) che un cervo l'habia buttato da cavallo che alze le gambe al celo suso, in più bello acto sia possibile ». Dunque, lo scorcio delle figure, la prospettiva usati non tanto nell'ambito di teorizzazioni e sperimentazioni scientifiche ma come espressioni di una mentalità e di un gusto ancora legati al mondo cortese.

E si veda invece come la stessa figura riversa sia resa con diversa consapevolezza nella « Resurrezione »

[74] *Cappella del Collegio. Particolare dell'affresco con la « Natività » e l'« Annuncio ai pastori » sulla parete ovest.*

[75] *Cappella del Collegio. « L'adorazione dei Magi », affresco sulla parete meridionale.*

scolpita probabilmente dall'Amadeo in un pannello nel basamento della facciata della Certosa di Pavia, intorno all' '80. La figura scorciata, con le gambe ripiegate, pare ripetere lo schema (solo la posizione delle braccia è diversa) dell'uomo dormiente che appare sullo sfondo del « Martirio di San Sebastiano » di Antonello da Messina, ora a Dresda, più tardi ripresa anche in stampe tedesche (O. Benesch). E va ricordato che Antonello fu chiamato a Milano dagli Sforza nel 1476.

Ritornando agli affreschi pavesi, va dunque sottolineato che l'indubbio affacciarsi di « novità » rinascimentali, gli accenti « fiamminghi » e « foppeschi », coesistono con aspetti fortemente legati ad un mondo figurativo ancora tardogotico.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I documenti relativi alla storia del Collegio Castiglioni sono conservati nell'Archivio del Collegio Ghislieri, Armadio XVI, Fondo Castiglioni.

Alcuni documenti sono trascritti in R. MAIOCCHI, *Codice Diplomatico dell'Università di Pavia*, Pavia, I, 1905, II (I-II), 1915.

Sulle vicende del Collegio cfr. G. FRANCHI, *La libreria del Collegio Branda Castiglioni in Pavia*, in « Ancora alla ricerca di Pavia che fu », Pavia, 1959, pp. 85-93; M. BENDISCIOLI, *I Collegi e l'Università*, in « Discipline e maestri dell'Ateneo Pavese », Pavia, 1961, pp. 351-374; E. MALCOVATI, *Il Collegio Universitario Femminile Castiglioni-Brugnatelli*, in « Pavia Economica », n. 12, 1964; B. PAGNIN, *Collegi Universitari Medioevali*, in « I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia », Milano, 1961, pp. 229-242; A. L. VISINTIN, *Il Collegio Castiglioni di Pavia* (1429-1864), Tesi di laurea presso l'Università di Pavia, Pavia, 1963-'64; A. L. VISINTIN, *Il più significativo precedente del Collegio Universitario Ghislieri: il Collegio Universitario Castiglioni (1429-1803)*, in « Il Collegio Universitario Ghislieri di Pavia », Milano, 1966, I, pp. 48-89; X. TOSCANI, *Documenti relativi ai Collegi Ghislieri e Castiglioni nell'archivio della Curia Vescovile di Pavia*, in « Il Collegio Universitario Ghislieri », *cit.*, II, pp. 315-329; F. ZAMBELLONI, *Il Collegio Castiglioni, prima istituzione collegiale pavese*, in « Il Collegio Ghislieri », Milano, 1967, pp. 211-219.

Sul problema degli affreschi cfr. G. Carotti, *Gli affreschi dell'Oratorio dell'antico Collegio fondato dal Cardinale Branda Castiglioni*, in « Archivio Storico dell'Arte », II, vol. 3, 1897, pp. 249-275; P. Moiraghi, *Intorno agli affreschi della Cappella Castiglioni,* in « Almanacco Sacro Pavese », Pavia, 1897, pp. 344-350; F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento,* Milano, 1902, pp. 121-122; R. Maiocchi, *Le Chiese di Pavia,* Pavia, 1903, p. 35; id., *I migliori dipinti di Pavia,* Pavia, 1903, p. 142; J. Ffoulches-R. Maiocchi, *V. Foppa of Brescia founder of the Lombard school, his life and work*, London, 1909, pp. 52-256; R. Maiocchi, *Cod. Dipl.,* Pavia, 1937, I, n. 980, n. 1036; P. Natali, *Gli affreschi dell'Oratorio del Collegio Castiglioni in Pavia,* in B.S.P.S.P., 1907, pp. 337-342; R. Longhi, *La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460*, in « Pinacotheca », 1928 (ora in « Me pinxit: quesiti caravaggeschi », Firenze, 1968, pp. 57-66); W. Arslan, *Commento a un affresco pavese,* in « Critica d'arte », 1949, XXX, p. 280; F. Wittgens, *Vincenzo Foppa,* Milano, 1949, pp. 52, 85, n. 13; C. Baroni e S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del '400,* Milano, 1952, p. 72, n. 20; F. Wittgens, *La pittura del secondo Quattrocento in Lombardia,* in S.M., 1956, VII, p. 807; F. R. Pesenti, *Per una nuova interpretazione di B. Bembo,* in « Arte antica e moderna », 1963, n. 24, pp. 319-321; S. Bottari, *Un'aggiunta al Maestro della « Resurrezione » nella Cappella del Collegio Castiglioni in Pavia,* in « Arte Antica e Moderna », 1963, n. 24, pp. 320-323; F. R. Pesenti, *Per la discussione su B. Bembo,* in « Arte Lombarda », II, 1965, pp. 67-69; F. Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento,* Milano, 1965, pp. 449-450, tavv. 140-147. A quest'ultimo testo, pp. 437-451, si rimanda per la bibliografia complessiva sul problema dell'iter di Bonifacio Bembo, oltre che alla voce *Bonifacio Bembo,* in « Dizionario Biografico degli Italiani », Roma, 1966, VIII, pp. 109-111, curata da F. Mazzini.

Appendice

Dall'*« Inventario di tutti li mobili ed utensigli di ragione dell'Almo Collegio Castiglione di Pavia, tanto vecchi che moderni, ed è come siegue. 1770, 3 ottobre »*

[76] *Cappella del Collegio. Affreschi della volta.*

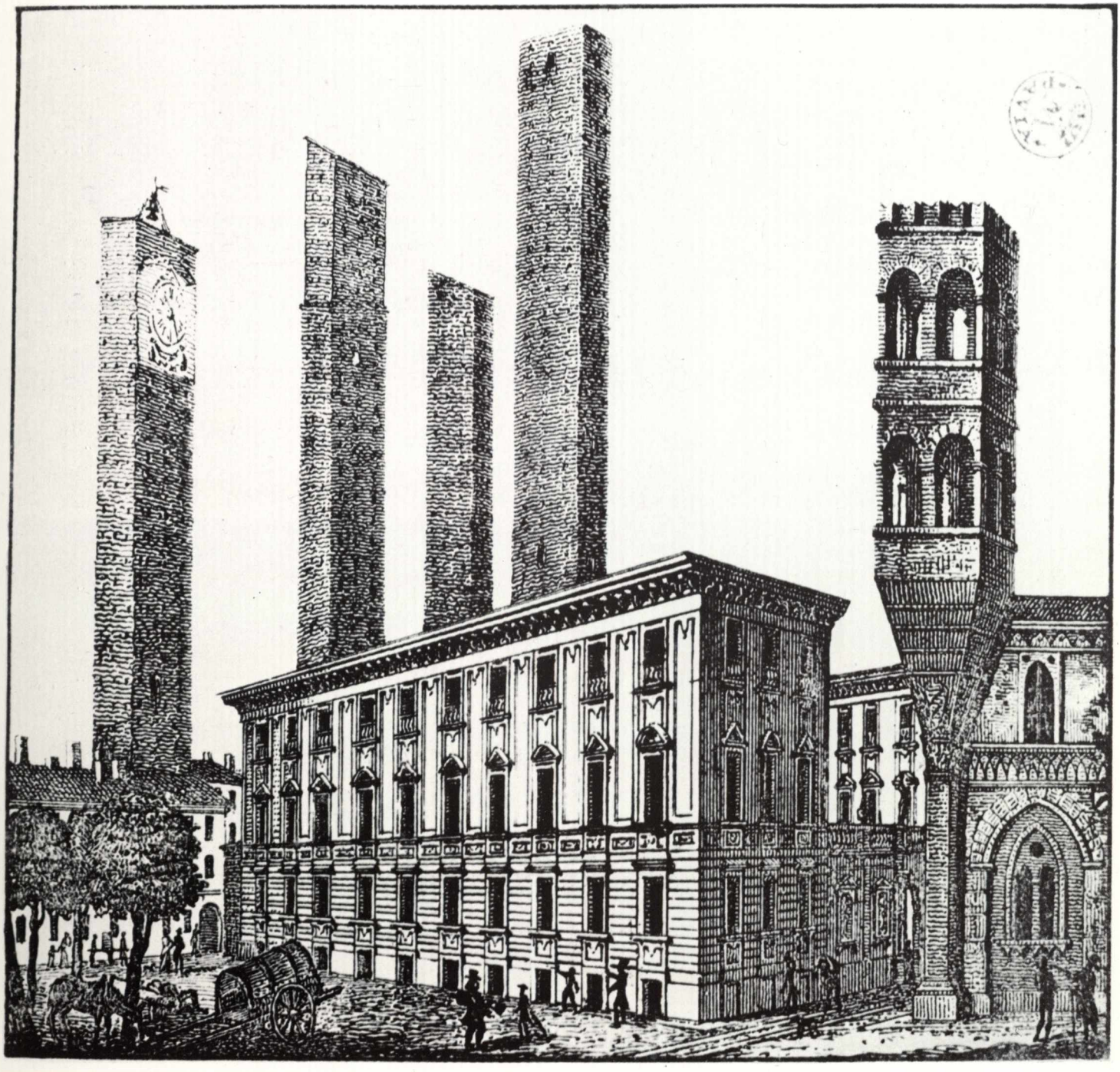
(in Archivio Collegio Castiglioni, Reg. J, cass. 2, cart. H) si ritiene utile trascrivere per intero i passi relativi alla Cappella.

... ORATORIO. Una ferrata a rabeschi all'ingresso con sua portina, e cattenaccio alla genovese. Detto Oratorio è posto in figura quadrata col suo Altare nel mezzo, e Due scalini dipinti alla Chinese con suo paglio, nodiglioni, e latterali eguali con bradella di noce di un solo gradino sopra il quale si rialza un'Ancona a tre archi divisa da una cornice d'architettura dorata a oro fino con sua cimasa ben lavorata, e parimenti dorata, dentro de quali Archi vi è tre tavole dipinte di buona mano; lo stesso Oratorio è tutto dipinto, e resta circondato da un sedile al muro con suo appoggio di noce lavorato, ed intagliato da bravo Ebanista a uso di chiaro e scuro da Pitore; N° 5 Bradelle, una delle quali per il Signor Rettore con due cuscini, e panno verde per tapeto; cinque Cassette per sputare, un scaletto di due gradini; un campanello appeso al muro con suo bendello, ed altro piccolo sopra la Bradella. Una Mocarola di Latta, una bacchetta, di ferro propriamente lavorata a rabeschi con vernice a oglio color d'aria, ed oro fino, la quale pende dal volto in mezzo dell'Oratorio per la Lampana con il suo giuoco di piombo coperto, e corona dorata a oro fino per alzare, e sbassare la sudetta Lampana; un ferro, ossia bachetta al finestrone dell'Oratorio con tenda; due brazzetti sù l'Ancona dell'Altare di ferro, ben lavorati, e dorati di due candele cadauno per accendere avanti il quadro di San Biaggio...

TESTIMONIANZE «MINORI»

a cura di

DONATA VICINI



[1] *Restituzione fantastica della torre e del palazzo di Giasone del Mayno, accostato alla dimora settecentesca della famiglia, già Palazzo Bottigella-Busca. Incisione di C. Ferreri (1832 ca.).*

[2] *Casa Negri della Torre: finestra a luce rettangolare con intelaiatura architravata in cotto.*

Compongono il quadro dell'edilizia civile rinascimentale pavese alcuni edifici il cui valore rappresentativo appare variamente compromesso, opponendosi, per alcuni, all'importanza accertata dalle fonti documentarie, la frammentarietà delle testimonianze conservate; per altri, viceversa, la mancanza di riferimenti storici sottrae a brani, pur altamente significativi, la necessaria connessione con l'ambito sociale che li ha prodotti, tramite il preciso rimando ad una committenza.

La qualifica di testimonianze « minori », con la quale si è inteso accomunare questi edifici, nasce dunque dalla constatazione dell'informazione incompleta che è loro relativa e, solo nel caso di Palazzetto Cavagna, implica piuttosto un riferimento all'entità di una dimora, certamente legata ad una committenza più modesta. Ciò non toglie che, sotto il profilo delle soluzioni architettoniche e decorative adottate, l'esempio sia da annoverare tra i più significativi, nell'ambito di un rinnovamento edilizio che ha lasciato in Pavia altre minori testimonianze. (1)

Se di queste si illustra il solo Palazzetto Cavagna, ciò deriva, in primo luogo, dal diverso rilievo che esso assume grazie anche, in parte, ad una maggiore leggibilità, non eccessivamente compromessa dalla degradazione subita.

Non s'intende comunque conferire al palazzo un valore di esemplarietà tipologica nei confronti dell'edilizia minore, contraddetta nei fatti da una casistica assai varia di esempi.

È tuttavia denominatore comune e, al tempo stesso, fattore diversificante, il rinnovamento parziale finalizzato, come bene ha messo in luce la Giordano, (2) alla traduzione in forme aggiornate di strutture preesistenti, secondo un procedimento che investe anche gli esempi maggiori e che appare in larga misura condizionato dal mantenimento di predeterminati vincoli urbanistici.

Questo criterio che agisce all'interno delle trasformazioni urbane come fattore di conservazione determina talora il mantenimento delle stesse strutture rinascimentali in riedificazioni successive.

Merita tuttavia un commento particolare la conservazione del portale di Palazzo Bottigella-Busca, apposita-

[3] *Casa Negri della Torre: capitellino di lesena della stessa finestra.*

[4] *Palazzetto Cavagna: architrave di una finestra del prospetto nord. Si scorge l'archivolto, decorato nell'imbotte da piccoli lacunari con fiore esapetalo.*

mente trasferito dalla sua primitiva sede e amalgamato sagacemente con la partitura decorativa della fronte settecentesca. Si abbozza infatti nel voluto recupero, già da altri sottolineato e interpretato come « frutto di coscienza storico-critica », ([3]) un capitolo di successiva « fortuna » del linguaggio rinascimentale, anticipata, come, a mio avviso, in questo caso, da fatti di tesaurizzazione antiquaria.

Analogo valore di citazione erudita parrebbe competere alla conservazione, nel cortile di Palazzo Langosco-Orlandi, di un prospetto rinascimentale, privato dei suoi nessi strutturali dalla completa riedificazione tardosettecentesca.

Risulta comunque sotteso, con maggiore evidenza nel caso del portale, un apprezzamento del fatto rinascimentale che distingue l'uno e l'altro caso da fenomeni di risparmio nell'ambito di superfetazioni e di manomissioni successive.

Senza presupporne un completo censimento, giova

[5] *Frammento di architrave di finestra, già pertinente al palazzo di Silvestro Bottigella.*

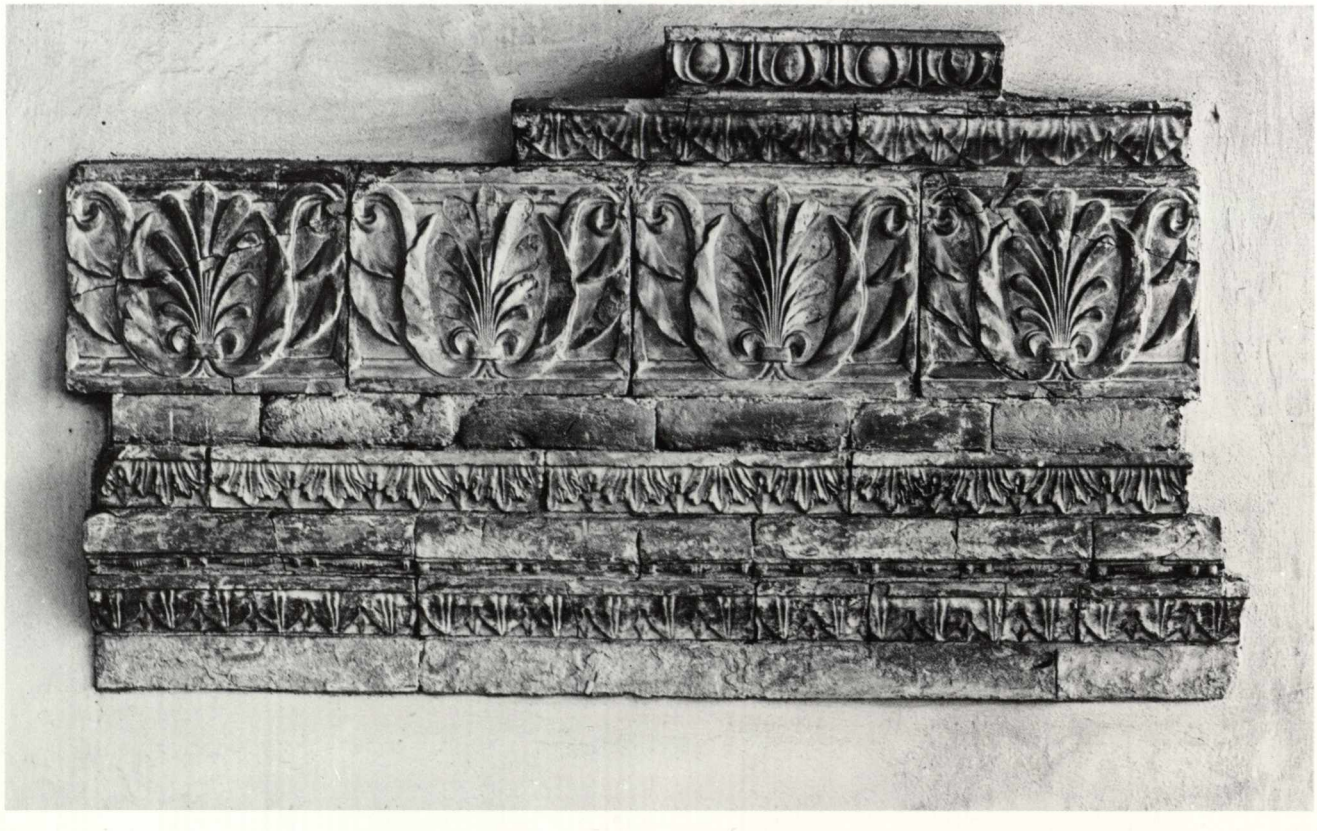
richiamare, tra le testimonianze meno note, quelle in cui più esplicito è l'accoglimento del linguaggio rinascimentale secondo un'inflessione che, a buon diritto, può definirsi locale.

Di Casa Negri della Torre, poi Marozzi, resta un'unica finestra nel prospetto verso il vicolo Ada Negri, manomessa in parte per l'inserimento delle imposte e di un davanzale. Di forma rettangolare, presenta un'intelaiatura in cotto d'ispirazione architettonica. Due lesene a candelabra, sormontate da capitelli di tipo corinzio, sorreggono una trabeazione riccamente decorata da cornici sovrapposte con motivi di fuseruole e perle, foglie, ovuli, gutte; palmette alternate a foglie entro baccelli, nel fregio. Ripetute nel davanzale sono ancora la cornice a foglie e quella a gutte.

Non può sfuggire l'assoluta identità con l'esemplare più largamente rappresentato nel Palazzetto Cavagna, nei confronti del quale la finestra di Casa Negri aggiunge una testimonianza relativa alla configurazione del davanzale. Manca ancora, a completa restituzione del tipo, l'integrazione con l'archivolto interno, decorato a rosette nell'imbotte e a candelabra nei piedritti, conservato in soli due casi nel Palazzetto Cavagna.

Ad una tipologia analoga richiamano ancora le terrecotte frammentarie pertinenti al palazzo di Silvestro Bottigella. Qui, tuttavia, la già ricca trabeazione appare integrata ancora da cornici a foglie, le une appuntite e nervate, le altre aperte a ventaglio, non presenti altrove se non nelle cornici d'arco frammentario dello stesso palazzo. Anche il capitellino, pur sostanzialmente affine alle forme già viste, rivela una maggiore raffinatezza sia nel proporzionamento sia nella resa plastica dei fogliami. Gli è pertinente una lesena decorata a candelabra che ritroviamo parimenti, ma privata della formella inferiore, nella finestra del cortile di Palazzetto Cavagna. Meno usuale, e rappresentato infatti da tre soli esemplari in Palazzetto Cavagna, è il tipo di finestra presente nel prospetto, dove un più accentuato decorativismo è dato dall'elaborato risalto delle candelabre e del motivo nel fregio. Più morbido modellato hanno inoltre i capitelli e la cornice a foglie della trabeazione dove si denota anche una diversa resa degli ovuli, delle gutte, delle fuseruole, accanto all'introduzione di nuove cornici a dentelli, a foglioline e a palmette, quest'ultime disposte entro una cordonatura continua a racemi.

Sono le stesse formelle che decorano il cosiddetto chiostrino di Canepanova (4) con analoga sovrapposi-



[6] *Palazzetto Cavagna: intelaiatura in cotto della finestra del secondo cortile, privata di parte della trabeazione e del davanzale.*

zione dei motivi. Non è questo il solo richiamo che lega il Palazzetto Cavagna al chiostrino, rinnovandosi l'identità per le finestre in cotto modanate e per il capitellino della bifora.

Già attribuite dal Gianani ([5]) al figulinista cremonese Rinaldo de Stauris, per un'identità (a mio parere non ravvisabile se non nelle figure d'angeli entro tondi) con i motivi del chiostro delle Dedicate dell'Ospedale, le terrecotte di Canepanova si prestano comunque ad una determinazione cronologica di indiretto appoggio per la decorazione di Palazzetto Cavagna. Il ricorso ad uno stesso stampo per gli angeli depone infatti per una correlazione, confermata altresì da alcune affinità del repertorio decorativo, elaborato qui in una versione nel complesso più sfatta.

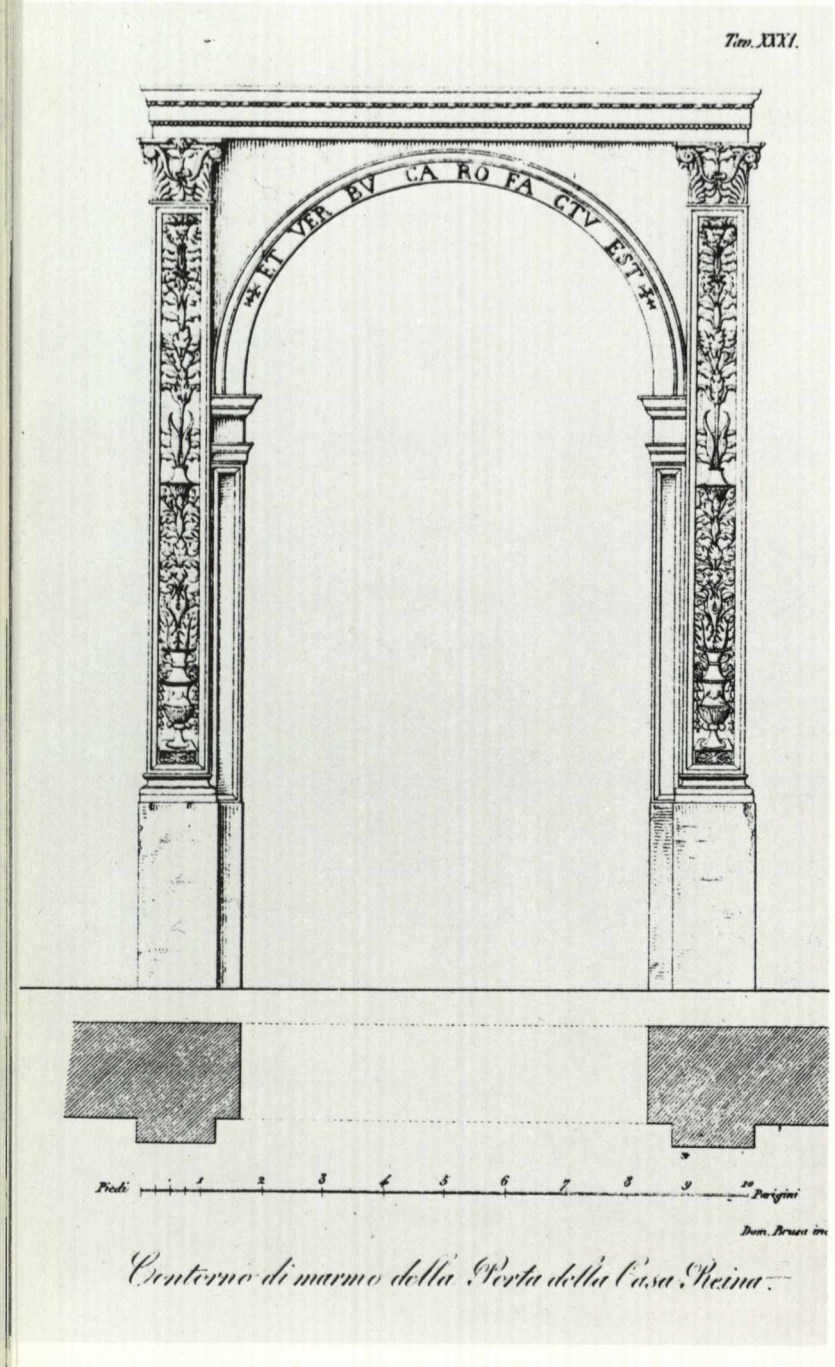
Per quanto già presente nelle bifore della Cascina Caselle, ([6]) la candelabra di Palazzetto Cavagna appare più curata nel rigoglio plastico, in un contesto maggiormente incline ad esiti di esuberanza decorativa.

Orienta ancora per una cronologia all'ultimo decennio del XV secolo la relazione già accennata con le formelle di Palazzo Bottigella-Busca e di Casa Negri della Torre, significativa per riconoscere una certa codificazione del repertorio ornamentale data, più che dall'identità di accenti, dalla sua assunzione entro uno schema tipologicamente prefissato per la configurazione della finestra. Ciò ancor più si evidenzia dal confronto con i precedenti quali le già citate bifore della Cascina Caselle o l'intelaiatura in cotto della Pietà mantegazziana, già nel prospetto della fronte dell'Ospedale.

Va ancora annoverato come manifestazione precoce di un linguaggio, poi puntualmente tradotto nelle terrecotte, il portale in pietra del monastero di San Salvatore (1467), che costituisce inoltre il riferimento più appropriato per la serie, non numerosa, di portali marmorei pertinenti ad edifici civili.

Per quanto si può dedurre dalla testimonianza grafica del Voghera, si ravvisa nel perduto portale di Casa Reina, già privato della trabeazione, un precorrimento della formula architettonica adottata poi nel portale di Casa Navariani, ([7]) mentre la soluzione decorativa della lesena, anticipata dal portale di San Salvatore, rivela

[7-8] *Portali di Casa Reina e di Casa Navariani nel rilievo di G. Voghera (1825-'29).*



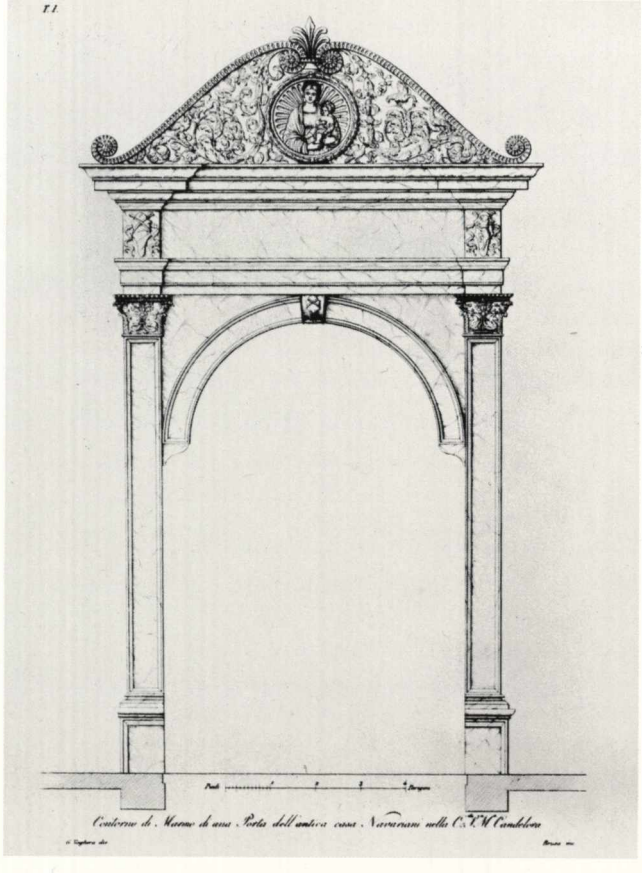
nell'affinità iconografica con le candelabre del pozzo della cappella del lavabo della Certosa, una probabile desunzione diretta del motivo.

Analoga possibilità di richiamo, già postulata per il portale di Casa Navariani, ([8]) si offre ancora per l'apparato decorativo del portale di Casa Bottigella-Busca, distinto tuttavia dai precedenti per la monumentalità prestata alla sua definizione architettonica.

Le assonanze, invero assai labili, che l'hanno fatto avvicinare al portale di Santa Maria delle Grazie a Milano, ([9]) potrebbero essere meglio riscontrate con il portale di Casa Silvestri, sempre a Milano, o con il portale di Casa Mozzanica a Lodi, benché sfugga ormai, per la perdita dell'originario contesto, una eventuale correlazione della trabeazione del portale con una fascia marcapiano, secondo un enunciato che appare più propriamente bramantesco. ([10])

Più affine agli esempi pavesi, nella maggior essenzialità tettonica, data dal ricorso a profilature lineari per alcuni nessi strutturali, non raggiunge tuttavia, nei profili e nelle modanature, la raffinatezza del portale di Casa Navariani. Di rigido intaglio sono inoltre i capitelli: l'uno di tipo corinzio già visto nel cortile del Palazzo di Gio. Francesco Bottigella (ma con una svasatura all'orlo privo di modanatura, presente ancora in un esemplare di Palazzo Orlandi), l'altro scavato a gutte, con foglie angolari e pendoni di perle.

Già proposto dal Venturi, il rimando per il fregio



[9-10] *Palazzetto Cavagna: terrecotte decorative delle finestre.*

[11] *Finestra modanata del registro superiore e tracce della decorazione a fascia terminale con motivo a punta di diamante.*

4

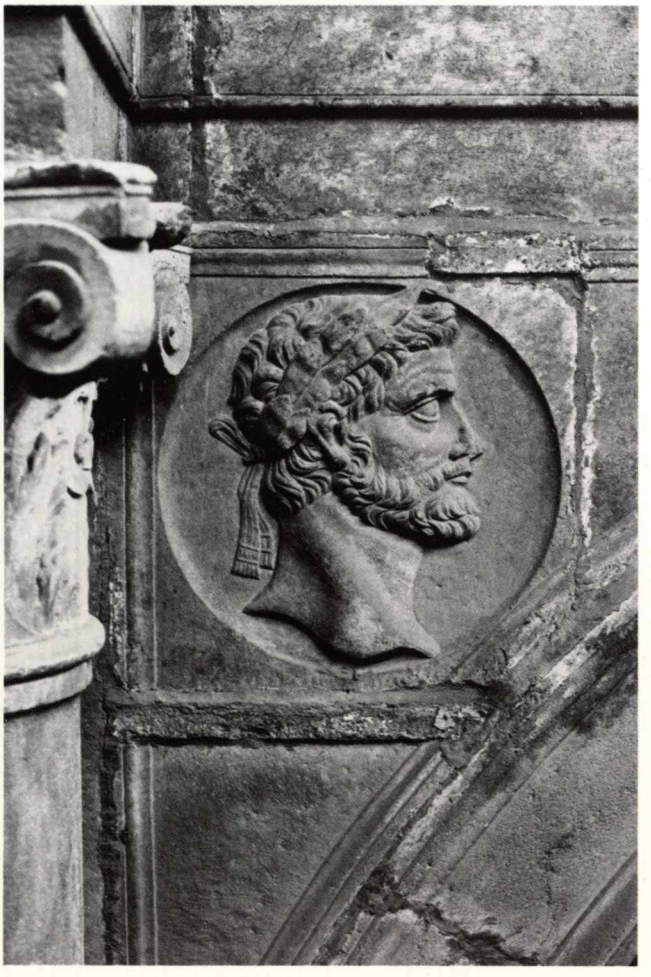
[12] *Portale già pertinente al palazzo di Silvestro Bottigella.*

[13-14] *Portale del palazzo di Silvestro Bottigella: particolare dei capitelli, ambedue con stemmi scudati, in origine con l'arma viscontea (conservata) e dei Bottigella. Lo stemma non figurato è integrazione settecentesca.*

dell'architrave alla fascia marcapiano di Palazzo Beccaria mette in luce la versione studiata e talora incerta, la grafia lineare assunta qui dagli stessi motivi, trascritti forse da lapicidi locali con esiti mediocri sotto il profilo qualitativo. La stessa redazione dei busti non consente che un richiamo puramente iconografico, opponendosi al forte stacco dei profili una mancanza di elaborazione plastica dei dati somatici.

Maggiore incisività presentano invece le teste di medusa e i « seniculi », alternativamente sospesi, nel fusto delle colonne, ad una fascia ad anello, simulante un paniere vimineo con frutti. Il motivo trova larga attestazione, in particolare nelle finte architetture di pannelli scultorei dell'Amadeo e soprattutto della sua scuola, alla quale maggiormente si rapporta per l'analoga interpretazione riduttiva.

Allo stesso ambito richiamano i profili nei medaglioni (per quello femminile non escluderei la rielaborazione tardosettecentesca) dove è fraintesa la tecnica medaglistica a bassorilievo e l'insistenza dell'intaglio lineare comporta solo effetti di minuzia descrittiva, con affinità ad alcuni profili, di più incerta elaborazione, dei medaglioncini del secondo ordine del basamento della Certosa. ([11])



[15-16-17-18] *Portale del palazzo di Silvestro Bottigella: particolare dei busti e degli stemmi della trabeazione e del medaglione con profilo virile.*

NOTE

(1) Mi riferisco ad una serie di cortili, anditi, portali nei quali l'adeguamento a forme rinascimentali comporta comunque soluzioni più modeste e meno rappresentative. Sono stati in parte censiti da A. CAVAGNA SANGIULIANI, *Pel nuovo elenco degli edifici monumentali della Provincia di Pavia*, Pavia, 1905 e da G. NATALI, *Pavia e la sua Certosa*, Pavia, 1911, ed. 1925, p. 116. Meritano una citazione i cortili di via Mantovani n. 4 e di via Volta n. 10 resi noti da L. GIORDANO (*Osservazioni sull'edilizia civile del secondo quattrocento a Pavia*, in B.S.P.S.P., XXII-XXIII [1970-'71], p. 74); i cortili di via Maffi n. 32 e di via D. Sacchi n. 25, il portale di Casa Lonati in via B. Sacco, decorato da una semplice fascia in cotto nel profilo archiacuto e databile, per l'iscrizione apposta sulla facciata, al 1456.

(2) L. GIORDANO, *Osservazioni*, cit., p. 74.

(3) G. BASCAPÈ-C. PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, 1964, p. 238.

(4) Sul cosiddetto chiostrino di Canepanova, dubitativamente identificato come sede della confraternita delle Convertite o come abitazione della famiglia Canepanova, si cfr. [F. GIANANI], *L'enigma di Rinaldo de Stauris di Cremona*, Pavia, 1957, pp. 35-36 e F. FAGNANI, *S. Maria di Canepanova. Guida e profilo storico*, Pavia, 1961, p. 119.

(5) F. GIANANI, *L'enigma, cit.*, p. 36.

(6) Per la cronologia delle terrecotte decorative della Cascina Caselle si veda A. PERONI, *Pavia. Musei Civici del Castello Visconteo*, Bologna, 1975, pp. 107-108 e L. GIORDANO in questo volume, pp. 217-218.

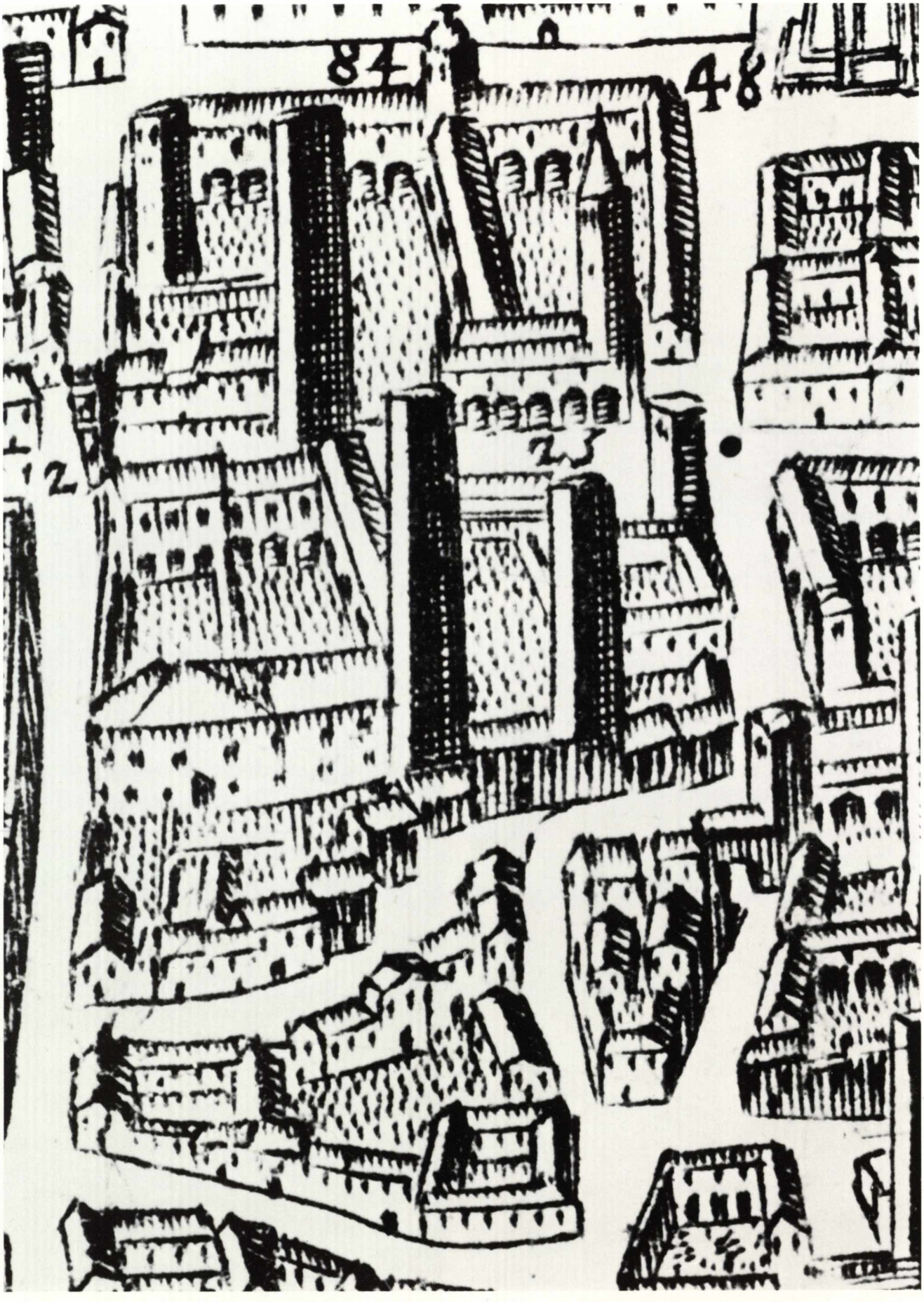
(7) Dà notizia dei due portali il CAVAGNA SANGIULIANI (*Pel nuovo elenco...*, cit., p. 63) che lamenta la mancata acquisizione da parte del Museo Civico del portale di Casa Reina, senza tuttavia indicarne la destinazione seguita alla sua rimozione. Sul portale di Casa Navariani si cfr. F. MALAGUZZI-VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, II, Milano, 1915, p. 325; U. BICCHI, *Sala dei Mantegazza*, Pavia, 1958, p. 7; A. PERONI, *Pavia. Musei Civici* cit., p. 118; ID., in questo volume.

(8) Cfr. A. PERONI (*Pavia. Musei Civici* cit., p. 118) che riconnette il portale, tradizionalmente attribuito all'Amadeo (e a Bramante dal Malaguzzi-Valeri), ad un gruppo di scultori, tra cui il Tamagnino e Gasparo da Coirano, attivi a Brescia, a Cremona e alla Certosa.

(9) Si cfr. G. BASCAPÈ-C. PEROGALLI, *Palazzi*, cit., pp. 238-239. Ma anche A. G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei*, II, Berlin, 1900, p. 105. Il MALAGUZZI-VALERI (*La corte*, cit., p. 320), pur accettando la derivazione del portale da quello di Santa Maria delle Grazie, lo definisce una « esagerazione del prototipo ». Il VENTURI (*L'architettura del Quattrocento*, II, Milano, 1924, pp. 665-666) lo include invece nell'ambito della diffusione di forme amadeesche, nel presupposto di una paternità dell'Amadeo per il Palazzo Carminali-Bottigella.

(10) Si veda A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. 109-112 e p. 764 (scheda filologica su Casa Fontana-Silvestri), p. 783 (portale di Santa Maria delle Grazie).

(11) Per l'analisi delle sculture della Certosa si veda la sezione curata da R. BOSSAGLIA in *La Certosa di Pavia*, Milano, 1968, p. 41 sg.


84
48
12
24

IL PALAZZO DI GIASONE DEL MAYNO

Magnifico giureconsulto, uomo d'« ingegno vario, multiforme, bizzarro » (GABOTTO), personalità di primo piano alla corte di Ludovico il Moro — che della sua abilità oratoria si valse per l'ambasceria a Roma del 1492, presso il neo eletto papa Alessandro VI —, consegnato ad eccelsa fama e alla leggenda già dai contemporanei, Giasone del Mayno ebbe splendida dimora in Pavia.

Del palazzo, distrutto nel XVIII secolo per la costruzione dell'attuale Palazzo Olevano, sono conservate preziose testimonianze, documentarie ed iconografiche, che ne permettono un'attendibile restituzione.

La storiografia locale, sulla scorta delle note manoscritte del Bossi, ne pone la costruzione nell'anno 1493, datazione che, per essere confermata dalla prima menzione della « domum et turrim » nel 1495 (MAIOCCHI, doc. 1818), mantiene il suo valore indicativo, da intendersi tuttavia in un'accezione più estesa.

Già nel 1490 infatti, e in coincidenza con il richiamo definitivo alla cattedra di diritto civile e canonico dello studio pavese, Giasone acquista dai Lonati (MAGENTA, vol. I, p. 615, nota 2) terre in Pavia e, probabilmente, parte di quell'area urbana indicata poi dagli eruditi come sede del palazzo reale: « L'Albergo già de Longobardi, Regi... » (SPELTA, p. 16).

L'isolato, prospettante a nord sull'antico decumano massimo, risultava allora abitato a est dai Beccaria e occupato a sud dalla chiesa e dalle case prepositurali di S. Eusuperio.

Nel rispetto di talune preesistenze, il palazzo acqui-

[19] *Particolare di Palazzo del Mayno nella veduta disegnata nel 1617 ed edita da O. Ballada nel 1654. Sono chiaramente designate le tre torri medievali: a nord quella dei Beccaria, a sud il « Torrone » e, più ad est, la torre in capo alla casa piccola di Polidamante Mayno. Indicata con il numero 112 è la « Torre dal Pizzo in giù », nell'angolo nord-ovest del palazzo. Altri riferimenti significativi: chiesa di S. Romano (n. 23), monastero di S. Maria di Giosafat, detto il Monastero Nuovo (n. 84).*

[20] *Università: lapide sepolcrale di Giasone, proveniente dalla distrutta chiesa di San Giacomo. Reca l'iscrizione dettata dallo stesso Giasone nel suo testamento del 1518.*

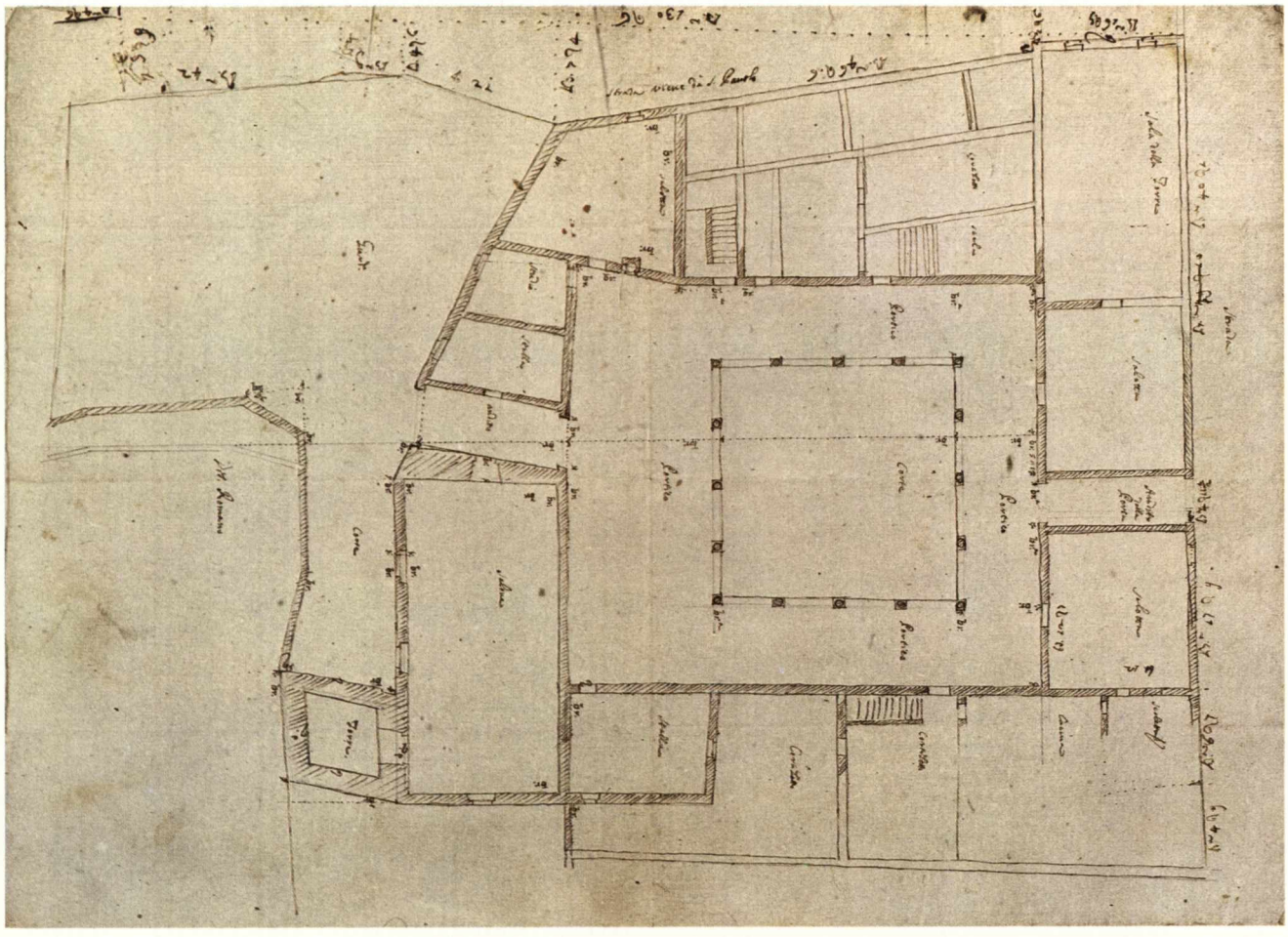
[21] *Gio. Antonio Veneroni (?): « Tippo del stato della casa Majna ... avanti che si cominciasse la nuova Fabbrica del preg.o Ill.mo Sig.r Commendat.e [Baldassarre Olevano] ». Databile intorno al 1723. Le misure espresse sono in braccia pavesi.*

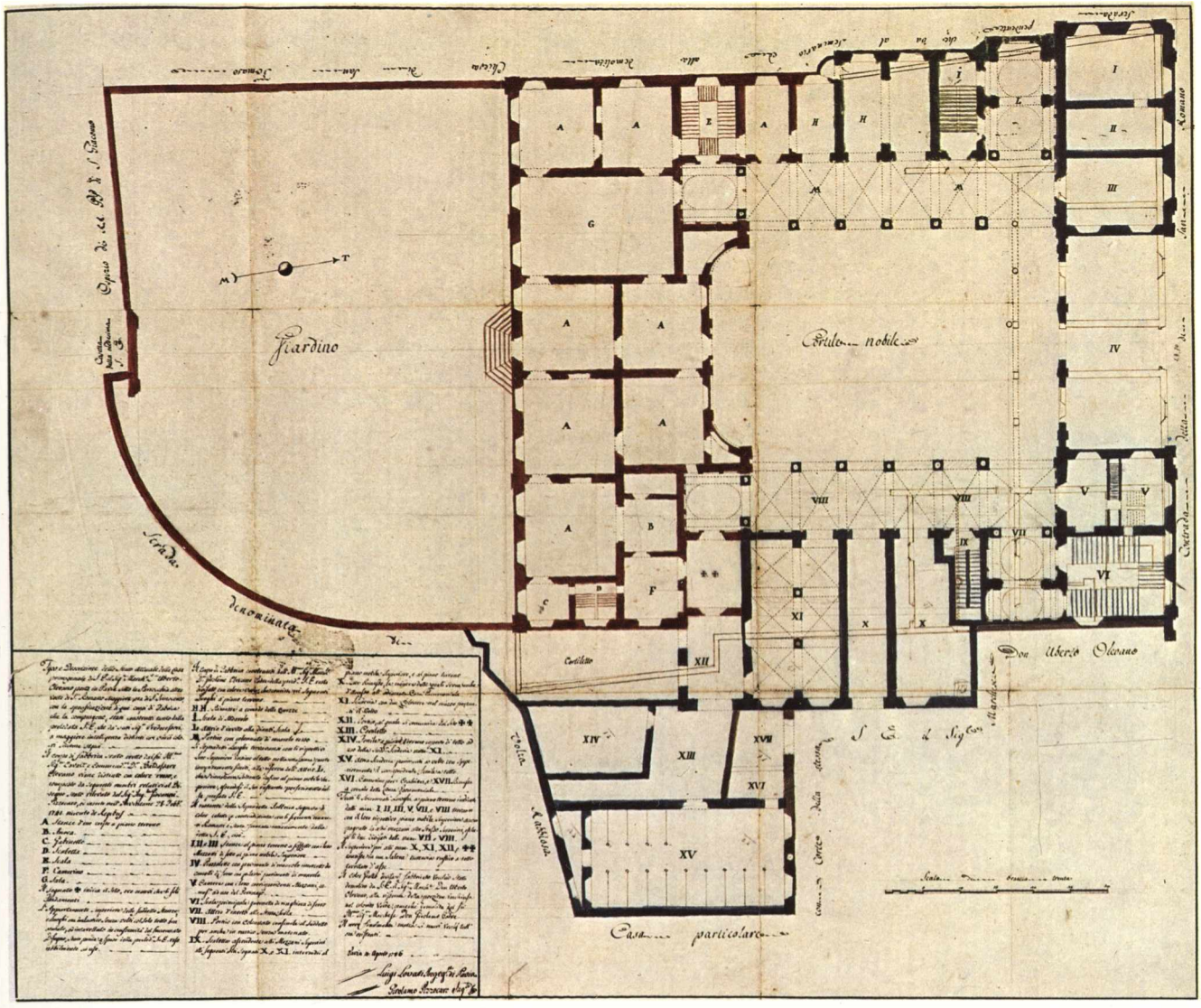
[22] *Rilievo in braccia milanesi di Palazzo Olevano del 4 agosto 1786. Il Palazzo del Mayno è designato dal colore giallo per i muri demoliti e dal nero per quelli conservati nella riedificazione settecentesca.*

sisce a ovest e a nord, dove si allinea con l'alta torre medievale dei Beccaria, un andamento regolare, predeterminato dal tracciato delle vie di S. Tommaso e di S. Romano; si salda a sud con il « torrone » e con una terza torre contigua al giardino, allo studio (menzionato come nuovo e incompleto nel testamento del 1518) e alla casa piccola ereditata dal figlio naturale Polidamante.

Citato nei documenti più antichi come il palazzo delle tre torri, sarà in seguito unicamente designato dalla sua emergenza più singolare, la torre « dal Pizzo in giù », fatta erigere dallo stesso Giasone.

Nonostante il codicillo testamentario che ne aveva disposto la destinazione a collegio per dodici alunni di diritto, gli eredi legatari mantennero la proprietà e, nel corso del Seicento, la casa risulta affittata alla città e adibita a magazzino militare. Quest'uso improprio che ne decretò la progressiva rovina, determinò anche il mantenimento senza aggiunte, rifacimenti e superfetazioni della struttura originaria. Dalle perizie settecentesche stese all'atto di vendita della proprietà agli Olevano, non solo il palazzo di Giasone « ancor si contrassegna in fatto », come fu allora argutamente espresso, ma nitidamente si evidenzia nel tipo plani-





metrico allegato, relativo al piano terreno. La struttura a blocco pressoché rettangolare, corrispondente nel suo lato più esteso alla facciata, è longitudinalmente determinata dal torrione che, pur saldandosi come avancorpo alla compagine quattrocentesca, funge, nei confronti del più diversificato tessuto edilizio medievale a sud, da elemento di stacco e di regolarizzazione dello spazio destinato a giardino. Un ulteriore dimensionamento è dato dall'asse mediano, riportato nel rilievo settecentesco, e dall'allineamento alla spalla ovest dell'andito d'accesso della fronte, dell'asse centrale della corte interna, il cui tracciato perimetrale corrisponde perfettamente al quadrato regolare, se si esclude metà dell'area porticata a sud, di profondità raddoppiata rispetto alle altre ali di portico.

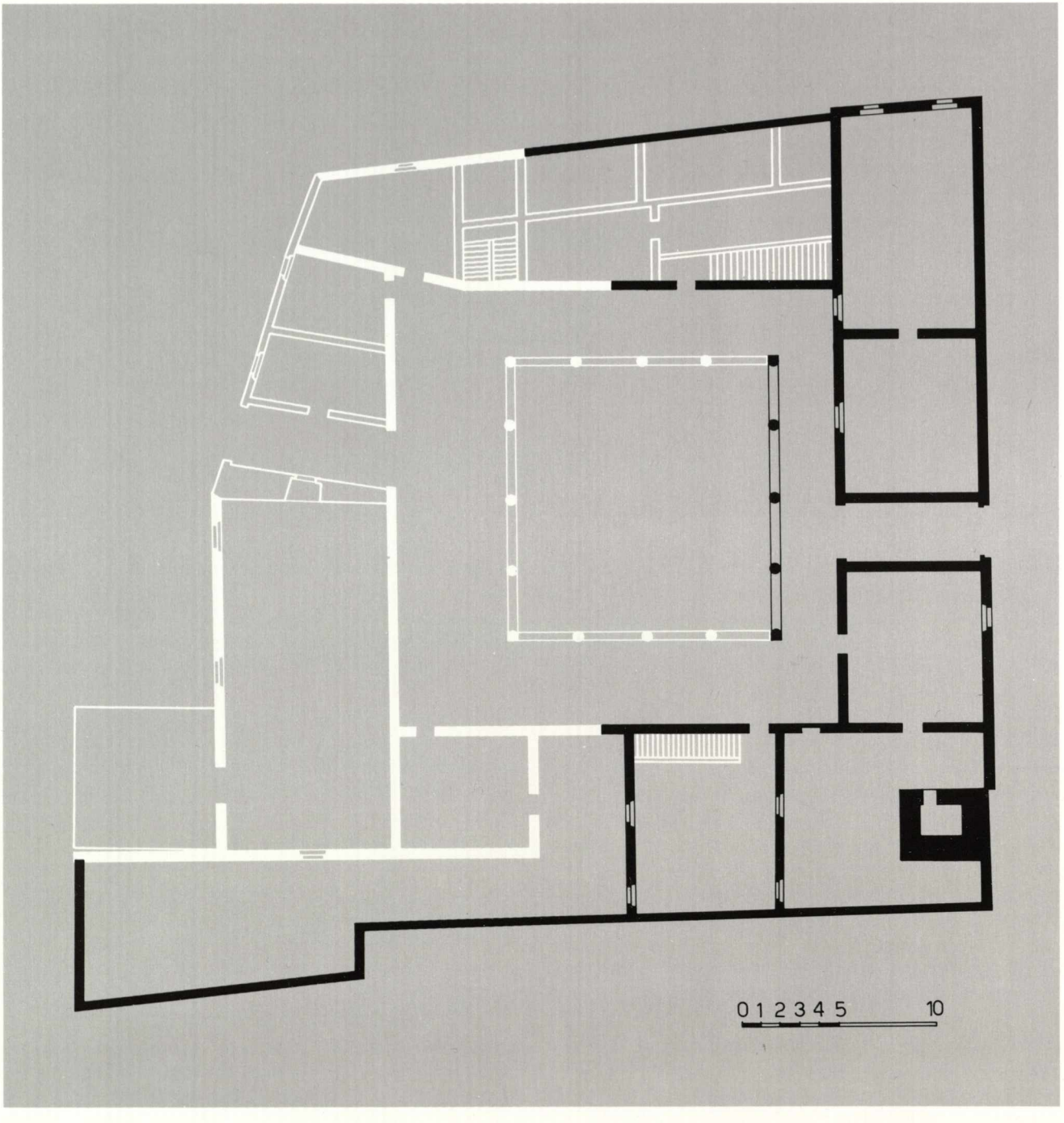
Nonostante l'analogia planimetrica con la corte amadeiana di Palazzo Bottigella, riscontrabile ugualmente nel sistema di copertura — in volta a lunetta, ad eccezione del porticato sud, cassettonato — e nell'eccentricità dell'accesso, la soluzione dell'alzato si diversificava profondamente, non tanto per il ricorso a colonne ottangolari, sovrastate da capitelli scolpiti con l'arma maina e viscontea, quanto per la cadenza ritmica imposta dall'uso sistematico del sesto acuto nelle arcate. Il prospetto interno della corte risultava inoltre prevalentemente chiuso da cortine murarie, seppure largamente finestrate, corrispondenti ai muri perimetrali esterni di saloni « bislonghi », in quanto dimensionati dalla sottostante area porticata. Facevano eccezione l'ala ovest e la metà contigua dell'ala nord, aperte in un loggiato, delimitato verso corte da un parapetto di cotto di 1 m. circa, sopra il quale erano sette colonnette di marmo, sostentanti direttamente il tetto, in legno a vista.

La centralità della corte favoriva una razionale distribuzione attorno ad essa degli appartamenti e dei vani di servizio, con la concentrazione di quest'ultimi nei bracci longitudinali, individuati pertanto quali elementi funzionali di raccordo tra l'appartamento a nord verso la strada pubblica di San Romano e quello a sud verso il giardino.

Si aprivano infatti, a est e a ovest della corte grande, due estesi cortili, frazionati da muraglie, in funzione dell'inserimento di vani scala. Il cortile orientale, murato a levante con i muri di casa Beccaria, fungeva da

corte rustica, cantinata e coperta a ovest da un portico, addossato al muro perimetrale della corte grande e ospitante, nella sua frazione più a nord, una scala ascendente ai luoghi superiori. La scala, designata nel rilievo settecentesco, era coperta da uno spiovente di tetto sorretto da sei colonnine di marmo, poggianti su un parapetto di cotto. Il cortiletto a ponente, di forma trapezoidale, risultava internamente diviso da una muraglia longitudinale, delimitante l'accesso alle cantine, e da una, trasversale, di separazione da un secondo cortile, interamente occupato a sud da un portichetto coperto in volta e contiguo alla scala maestra. Questo presentava in prospetto due arcate a sesto acuto, sorrette da una colonna di marmo e, superiormente ad una sbarra

[23] *Restituzione in scala metrica del piano terreno. Sono designati in nero i muri certi, documentati nel rilievo del 1786; in bianco quelli di sicura ricostruzione, sulla base delle misure espresse nel rilievo del 1723 e delle perizie settecentesche; in grigio quelli ipotizzabili.*

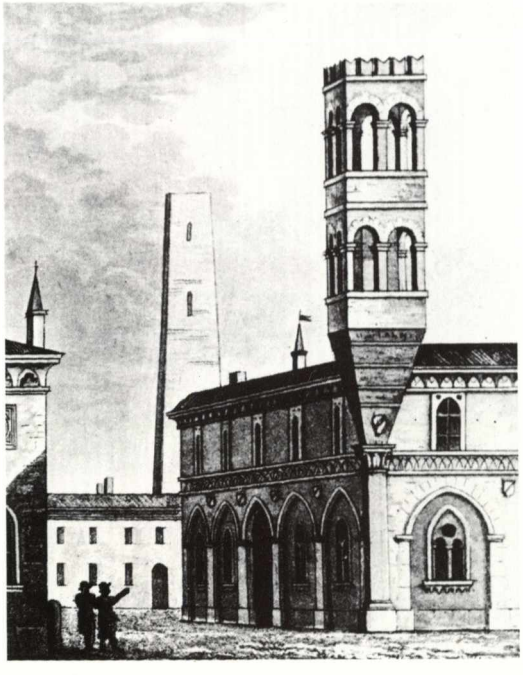


di muro in cotto a vista, una cortina finestrata con bifore: la mediana con un pilastrino in luogo della colonnetta, per rispondenza ad una tramezza interna.

Le descrizioni settecentesche lasciano in effetti supporre che soluzioni formali, come questa appena descritta, siano propriamente subordinate a esigenze funzionali come, d'altra parte, la sapiente impaginatura non nasconde un procedimento di tipo additivo, particolarmente rimarchevole nel sistema di collegamento tra i piani.

Sono questi elementi, accanto all'uso generalizzato del sesto acuto — che contrassegna pure i portali di accesso della facciata e del giardino — indicativi di persistenze struttive e formali tardogotiche, se pure non lasciano intendere un rinnovamento parziale di strutture preesistenti, secondo un procedimento largamente attestato nell'edilizia pavese coeva. Potrebbe esserne conferma, nel salone prospiciente il giardino, la forma insolita — e accuratamente registrata nel disegno settecentesco — del muro ovest, forse spiegabile come rettifilo interno di un muro preesistente, dal tracciato obliquo, finalizzato alla copertura in volta del vano.

Numerose sono d'altra parte le indicazioni per riconoscere, nell'architettura d'interni, motivi della sintassi rinascimentale tra i più usuali in ambito locale. Basti citare nella « sala della torre », la copertura in volta a lunetta, con peduzzi raccordati a mensole scolpite con l'arma maina e viscontea o, nei camini di cotto, il frontale « tutto sfiorato con arabeschi » o i portali lignei « religati a ponta di diamante ». Sono queste annotazioni, pertinenti a particolari costruttivi o, addirittura, all'arredo interno, che, al di là di un valore puramente evocativo della dimora scomparsa — sfocata d'altra parte nella volumetria dell'insieme e nella possibilità effettiva di un confronto con l'architettura contemporanea — possono conferire alla documentazione iconografica alla quale aderiscono, una piena validità di esemplificazione tipologica.



La Torre del Pizzo in giù

« Turribus Urbs, Ticini ornata vetustis / Ticini Turres vestigia prisca potentum / Pyramidi inversa Papiae par Mayna Turris... ».
Rerum Ticini memorabilium. Exametra Belloiana.

La singolare torre, a forma di piramide rovescia — da cui la denominazione popolare « dal Pizzo (pinzo, pungiglione) in giù » — ha goduto, per la sua stessa anomalia, di curiosità letteraria, confluita ugualmente nella rappresentazione iconografica posteriore alla sua distruzione.

La storiografia locale, raccogliendo l'interpretazione leggendaria della torre, nelle diverse versioni accreditate dal Panciroli e dal Bossi, riconosce in essa la puntigliosa traduzione di una scommessa, a suo tempo formulata, nella suggestiva trasposizione del linguaggio figurato, da Giasone nei confronti di uno scolaro alquanto zotico (Bossi), o nei confronti della scioperatezza giovanile di Giasone stesso, da parte del padre suo Andreotto (Panciroli).

Più semplicemente, l'esegesi settecentesca, coglie nell'insigne monumento, il dato incontrovertibile di un valore significante, connesso con le finalità stesse della costruzione, eretta per ornamento e contrassegno del palazzo, nonché a perenne memoria di Giasone (« in signum et decus ac memoriam »).

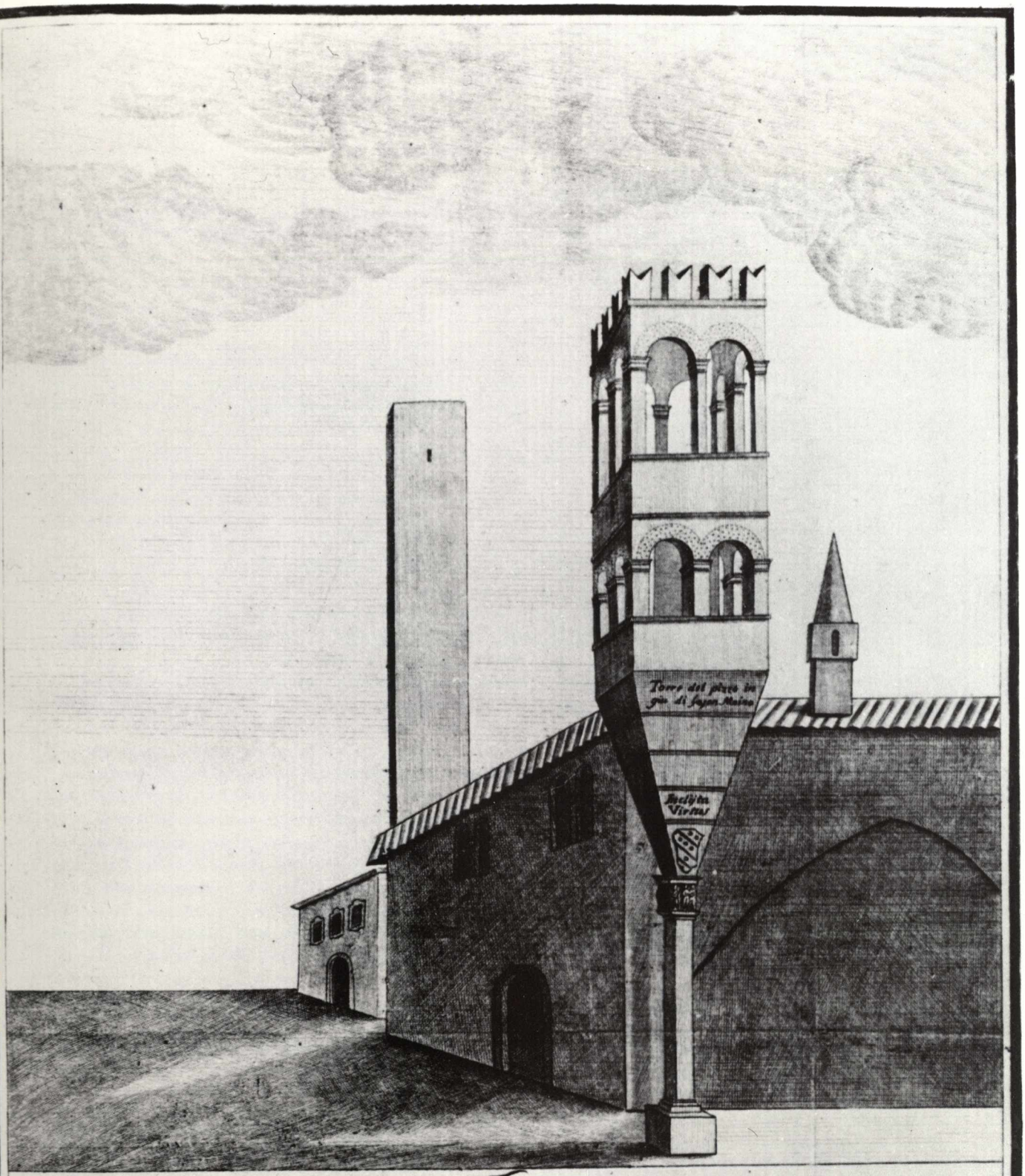
Sfrondata tuttavia da ogni risvolto più propriamente fabulistico, anche l'indicazione tradizionale — intesa come volgarizzazione della teoria umanistica sul valore semantico della costruzione architettonica — non solo pone l'accento sulla correlazione tra la torre e Giasone, ma significativamente ne riconnette la singolarità alla bizzarria del committente.

Benché inficiato nella sua attendibilità documentaria dalle descrizioni precedenti o contemporanee alla distruzione della torre, il disegno tardo settecentesco, inciso dalla Fraschini, mantiene, per la sicura memorizzazione del rapporto tra l'altezza della torre e il suo sostegno apparente, una vivida suggestione evocativa nei con-

---

[24] *Rievocazione fantastica della torre in un affresco del primo Ottocento sulla facciata di una casa in via G. Belli.*

[25] *La Torre del Pizzo in giù nel disegno tardosettecentesco di Giovanni Veneroni, inciso da Anna Maria Fraschini per la serie degli edifici notabili di Pavia, incisa dal Ramis. La scritta in calce alla stampa riflette l'opinione di più largo credito, presso gli scrittori locali, in merito alla stabilità della torre e alle possibilità effettive del suo mantenimento. La tradizione non è tuttavia priva di inesattezze. Il timore dei confinanti che, a partire dal 1698, avevano intentato la causa giudiziaria per la demolizione non doveva essere totalmente infondato se, nella perizia del 1705, l'ingegnere camerale Siro Giuseppe Bossi così si esprime: « ... con sue chiavi di ferro per suo sostento, benché queste non ostante minaci di cadere ». Più analitica e particolareggiata, la perizia di Marco Antonio Andreoli, del 15 aprile 1712, individua i nessi struttivi della torre e indica nello strapiombo di due once e mezzo del muro di tramontana l'inizio di uno scardinamento del sistema statico, suscettibile tuttavia di rifazione, essendo la torre, in se stessa, « totalmente a piombo ». La possibilità di un restauro, ampiamente postulato nelle sue linee di intervento dallo stesso Andreoli, venne di fatto sistematicamente elusa, non tanto per il pregiudizio radicato dei confinanti, quanto per volontà del nuovo proprietario, Baldassarre Olevano, cui premeva il completo rinnovamento del proprio palazzo. Nonostante le intimidazioni inibitorie delle autorità cittadine, la demolizione, intrapresa nel settembre del 1715, fu tenacemente diretta ai nessi statici della torre, rendendone, di conseguenza, inevitabile il completo atterramento nel marzo del 1716.*

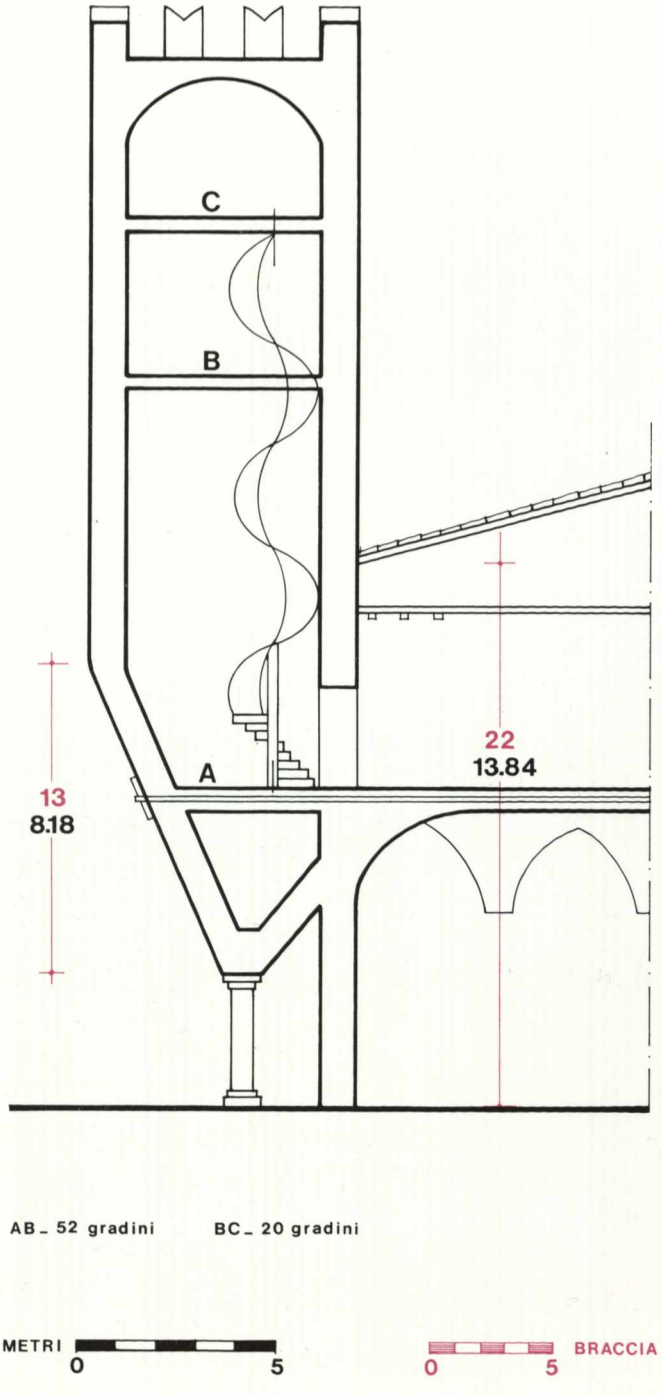


Dell' Anno 1715. la Sudetta Torre, è Stata atterrata per il timore che non cadeße da sè per una crepatura che faceva il muro. Ma poi nel gettarla abbaßo, si è ritrovata che era talmente collegata con chiavi, che non viera alcun pericolo per molti Secoli. I. Lo. Venerony delin.

I. Opus Annæ Mariæ Fraschini cum directione Ramis Sculp.

[26] *Schema di restituzione della torre, sulla base delle misure espresse in braccia pavesi nelle perizie settecentesche. L'altezza complessiva è stata postulata ipotizzando per ogni gradino un'alzata di 20 cm.*

[27] *F. Giordani: rilievo schematico del lato ovest di Casa del Mayno. (1723). È indicata con C la posizione della torre, allora già demolita. Il disegno della torre è stato vergato posteriormente a penna.*



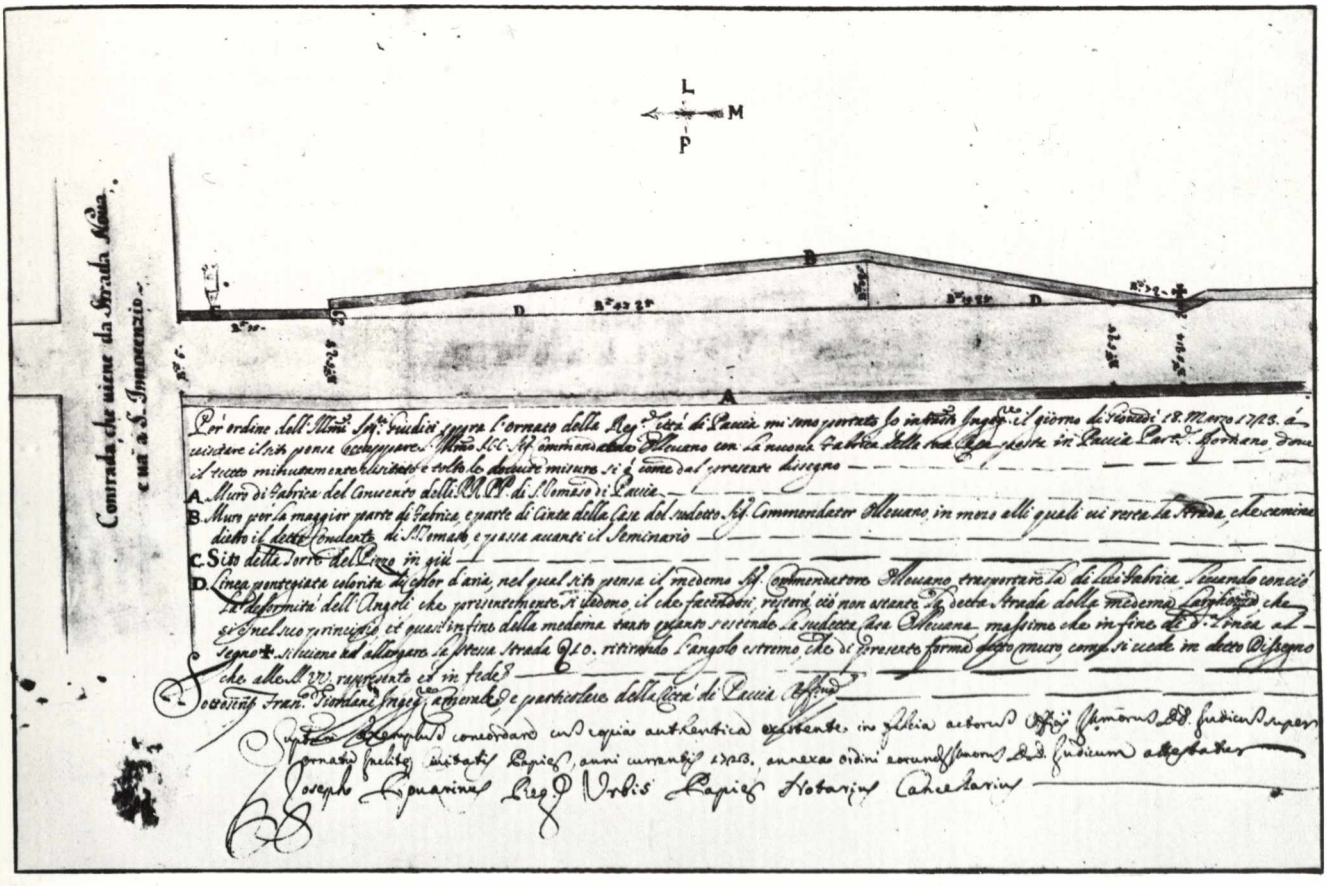
fronti del carattere artificioso della costruzione. D'altra parte la stessa nota in calce, rivela il generale disinganno allorché all'impressione illusiva, poté sostituirsi l'effettiva conoscenza dei sistemi statici, palesatisi all'atto della distruzione.

In questa ebbe causa, e non marginale, il tradursi dell'impressione prodotta dall'artificio, nel pregiudizio di un « edifitio fabricato su il falso », alimentato più che dalle crepe apertesi nelle muraglie, dall'esilità del sostegno, nonché dalla sua eccentricità rispetto al corpo della torre.

Mentre infatti il maschio in cotto restava in angolo tra ponente e tramontana del palazzo, il piedestallo marmoreo, munito di base, capitello e pulvino, pure di marmo, era in posizione arretrata a ponente. La dislocazione del sostegno risultava in effetti funzionale all'accrescimento della base (« l'aggugia all'ingiù », come è espressivamente denominata nella perizia settecentesca): il tronco di piramide rovescia restava infatti appoggiato alla base per due angoli sul capitello della colonna e, per agli altri due, totalmente alle mura contigue ovest e nord della casa.

Essendo a nord l'angolo più alto del suo allargamento, il muro di tramontana sosteneva il maggior peso della torre. L'altro angolo, che si univa alla muraglia di ponente, restava invece tutto appoggiato all'estradosso della volta del salone inferiore, attraversato inoltre, da nord a sud, da una chiave maestra di ferro che, passando attraverso la base della torre, l'ancorava saldamente al palazzo. Fungeva inoltre da contrappeso la scala a chiocciola interna alla quale si accedeva da un uscio del salone superiore, a nord-ovest, tutta di cotto, snodantesi attorno alla sua anima, fino alla sommità per 72 gradini.

Un ripiano intermedio, all'altezza del 52° gradino, costituiva il « poggiolo » del primo ordine, coperto da voltini in cotto e aperto per tre lati, ad eccezione di quello a ponente, tramite sei finestre. Il poggiolo del secondo ordine, con una bifora per ciascun lato, rispondeva ad un camerino, ricavato in cima alla torre, coperto da una cupola. L'irregolarità della base conferiva alla torre una quadratura pressoché rettangolare. Non essendo coperta da tetto, l'estradosso della cupola risultava celato da un coronamento a merli.



Il procedimento di montaggio rivela la persistenza di sistemi tradizionali, seppur innervati dal sapiente incastro dei congegni statici, per altro finalizzati alla trasposizione dell'organismo della torre, quale era stato consegnato dalla tradizione medievale, in licenza capricciosa.

Per quanto riflessione atipica sul tema — e la divergenza si esalta, pur in ambito pavese, nel confronto con la Torre Bottigella — la Torre del Pizzo in giù partecipa pienamente, nella radicalizzazione del concetto di arte come artificio, alla temperie culturale del suo tempo, proponendosi come estremo esito del concettualismo filaretiano, al quale sembra alludere il motto stesso « inclyta virtus », iscritto alla base della torre.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

Una « rievocazione » del palazzo e della torre, non priva di accondiscendenza alla tradizione erudita, si deve a G. Franchi, *La leggenda della torre del pizzo in giù,* in « Ticinum », VIII (gen. 1938), pp. 273-279. Sono fonte per il Franchi le note manoscritte di G. Bossi (principalmente i MMS Tic. nn. 437 e 179 della Biblioteca Universitaria di Pavia) e la biografia di Giasone di G. Panciroli, *De claris legum interpretibus libri quattuor,* II, Lipsiae, 1721, p. 229 sg. La documentazione inedita, alla quale si è fatto riferimento, è stata reperita presso l'Archivio Storico Civico (Legato Bellisomi: cart. 491-65 ff. 2973-74; cart. 473-47 ff. 2251-53, 2256, 2260). Una documentazione parziale già nota al Franchi è contenuta inoltre nella cart. 361-XI-29 (Legato Bonetta) e nella cart. 819 dello stesso archivio. Completano i riferimenti archivistici i documenti editi da C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia,* I, Milano, 1883, p. 615 nota 2 e da R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550,* II, Pavia, 1949, p. 50; la trascrizione della perizia di M. A. Andreoli del 1714, curata da G. Dell'Acqua nel 1913 (Pavia, Bibl. Univ. Ms. Tic. Misc. 790 n. 1).

ALTRA BIBLIOGRAFIA

S. Sapia, *Oratio in funere Jasonis Mayni habita,* Pavia, 1520.

A. M. Spelta, *Historia... delle vite di tutti i vescovi,* Pavia, 1597.

Papia Urbs singulis descripta monosticis ab eruditissimo domino I.V.D. Petro Hercule De Bellois... in R. Ghisoni, *Flavia Papia Sacra,* Pavia, 1699, p. 16.

[F. Pirovano], *La torre del pizzo in giù.* Almanacco dilettevole per l'anno bisestile 1832, pp. 74-75.

E. Giardini, *Memorie topografiche dei cambiamenti avvenuti e delle opere state eseguite nella città di Pavia etc,* Pavia, ed. 1872, pp. 58-59 e p. 186 nota 72.

G. Capsoni, *Notizie risguardanti la città di Pavia raccolte da un suo cittadino,* Pavia, 1876, pp. 136-138.

C. Zuradelli, *Le torri di Pavia,* Pavia, 1888, pp. 203-207.

F. Gabotto, *Giason del Maino e gli scandali universitari nel Quattrocento,* Torino, 1888, pp. 175-181.

G. Vidari, *Frammenti cronistorici dell'agro ticinese,* III, Pavia, 1891, pp. 74-77 e p. 116 nota 2.

A. M. Romanini, *Il Quattrocento « padano » e il Bramante,* in « Atti del Congresso internazionale di Studi Bramanteschi (1970) », Roma, 1974, p. 49 sg.

[28] *Palazzo Langosco-Orlandi: particolare del prospetto rinascimentale.*

[29] *Particolare di Palazzo Langosco nella veduta di O. Ballada: con il n. 17 è indicata la chiesa della Santissima Trinità, con il n. 43 la chiesa del Carmine.*

[30] *Particolare del palazzo, indicato con il n. 8, nella mappa censuaria del 1757.*

PALAZZO LANGOSCO-ORLANDI

Il palazzo prospettante attualmente con la sua fronte, a est, sulla grande piazza di Santa Maria del Carmine risultava, ancora ai primi del '600, coerenziato da questa parte da una stretta « ossia stradizola ».

Il documento, del 7 gennaio 1604, rappresenta inoltre la prima attestazione di una proprietà della famiglia Langosco che, solo nel 1534, aveva ottenuto dal tribunale di provvisione la concessione di abitare provvisoriamente in Porta Marenga nella parrocchia della Santissima Trinità (Marozzi).

Il palazzo, descritto per la prima volta nelle sue coerenze (« da due parti la strada pubblica, da una la stretta..., dall'altra la piazza [della SS. Trinità] e i sig. Soncini colla murata di metà ») nel documento citato, trova, nella nota veduta del Ballada, una memoria iconografica che lascia adito a numerosi interrogativi.

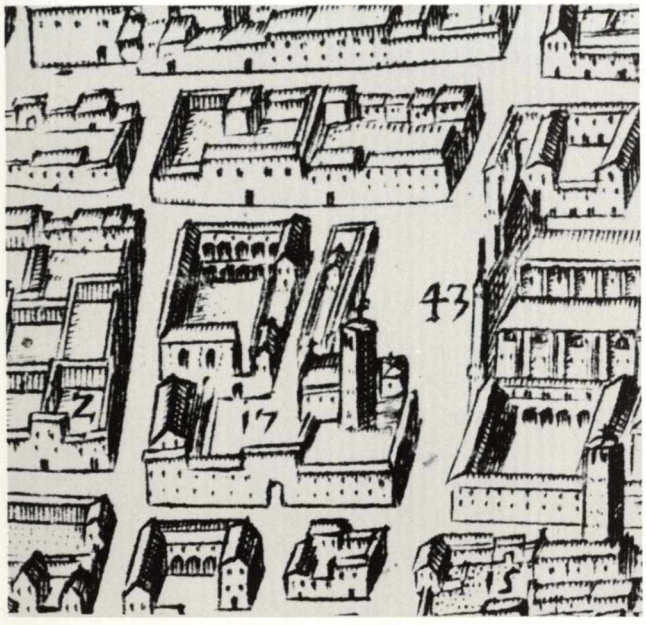
Sufficientemente chiara, grazie al riscontro offerto dalle mappe e da un disegno inedito della fronte del 1808 (Ornato: cart. 772), appare la progressione degli interventi edilizi, cui si deve la configurazione attuale del palazzo. Sembra infatti frutto del tardo Ottocento (sicuramente posteriore al 1877) la regolarizzazione dell'impianto a corte interna, con la ricostruzione dell'ala sud e di parte del prospetto est, dove l'intento simmetrizzante si denota ancora nell'imitazione, per il colonnato interno, delle forme settecentesche e di quelle rinascimentali.

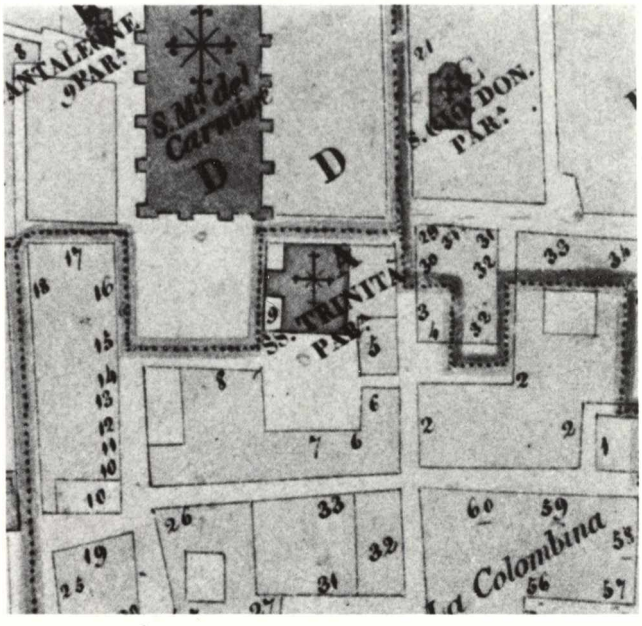
Tra le mensole del porticato sud almeno due sono di imitazione, mentre è dubbio che quelle rinascimentali siano conservate nella collocazione originaria.

Concorrono questi indizi a dare valore dimostrativo al disegno del palazzo più antico, redatto da Ludovico Corte nel 1617 ed edito dal Ballada, ma sembra doversi arguire, dalla mappa censuaria del 1757, un'annotazione imprecisa per quanto riguarda l'allineamento dell'ala nord al confine di proprietà, tangente all'asse viario, ciò che sarebbe frutto della riedificazione tardosettecentesca.

Se dobbiamo comunque riconoscere una configurazione a quadrilatero non conchiuso e non omogeneo nei prospetti per il palazzo rinascimentale, resta insoluto, non avendo più oggettivi riscontri, il problema della previsione, nel progetto, di una successiva definizione simmetrica.

Rilevando d'altra parte il sacrificio imposto alla fronte est dall'isolato adiacente, separato dallo stretto vicolo, l'impianto attestato nel disegno può essere, altrettanto





[31] *Il prospetto rinascimentale racchiuso tra le due ali, del tardo Settecento (a destra) e dell'Ottocento avanzato.*

plausibilmente, interpretato come brillante superamento di un condizionamento urbanistico. E' infatti probabile che l'originaria facciata fosse rivolta a sud, verso la piazzetta della SS. Trinità, mentre la fronte attuale poteva costituire l'ala rustica del palazzo, come ancora è significativamente designata nel documento del 1808.

Passando all'esame del prospetto conservato è bene dare smentita, in primo luogo, all'ipotesi tradizionale (MOIRAGHI, p. 134; NATALI, p. 114; MALAGUZZI-VALERI, 1915, p. 324; VENTURI, p. 774) che riconosce in Giacomo Grogno l'architetto del palazzo. Il nome, preceduto dalla qualifica di magister (MR), compare in calce ad un affresco raffigurante un busto di giovane uomo entro tondo.

Lo stato di conservazione ne compromette la leggibilità, cosicché non è più possibile controllare l'affermazione, per altro avanzata già dubitativamente (MALAGUZZI-VALERI, p. 324), della presenza di seste nelle mani dell'uomo. Ma, insieme ai caratteri stilistici (di questo affresco come della decorazione a candelabra che profila le vele del portico) che orientano per una cronologia ai primi del XVI secolo — e Giacomo Grogno può esserne l'autore — l'intervento più tardo si desume dal fatto che l'arco trasverso, sul quale il busto è dipinto, è aggiunta posteriore, addossata alle membrature originarie, ancora in parte visibili. Appare altresì chiaro che, in rispondenza della colonna d'angolo di sud-ovest, la ricaduta a muro del peduzzo della volta era ugualmente accolta, uniformemente all'intera sequenza, da una mensola sovrastata dal plinto e dalla mensolina modanata in cotto.

Prescindendo dall'identificazione proposta, l'indicazione tradizionale può essere positivamente accolta nella misura in cui pone l'accento sull'intervento di maestranze locali, particolarmente esplicito nei capitelli, sensibilmente affini a quelli del palazzo di Gio. Francesco Bottigella. S'impone comunque, sulla traccia delle nuove

premesse critiche (GIORDANO, p. 63) e senza per altro negare le affinità già riscontrate (ARSLAN, p. 684) con cortili milanesi « di gusto bramantesco » (in particolare con il cortile del Palazzo arcivescovile che, per essere sicuramente datato tra il 1493-'97, offre una possibilità di indizio cronologico anche per il prospetto di Casa Orlandi), un ribaltamento dell'ipotesi tradizionale che postula l'intervento locale unicamente per imputargli la « grossa traduzione » di un disegno, ritenuto autografo di Bramante (VENTURI, p. 774). Andrà viceversa colta, nell'adeguamento o nel contrasto con prototipi rinascimentali, la misura dell'aggiornamento critico dell'ignoto autore del prospetto, che appare, per eloquenti indizi, di estrazione lombarda.

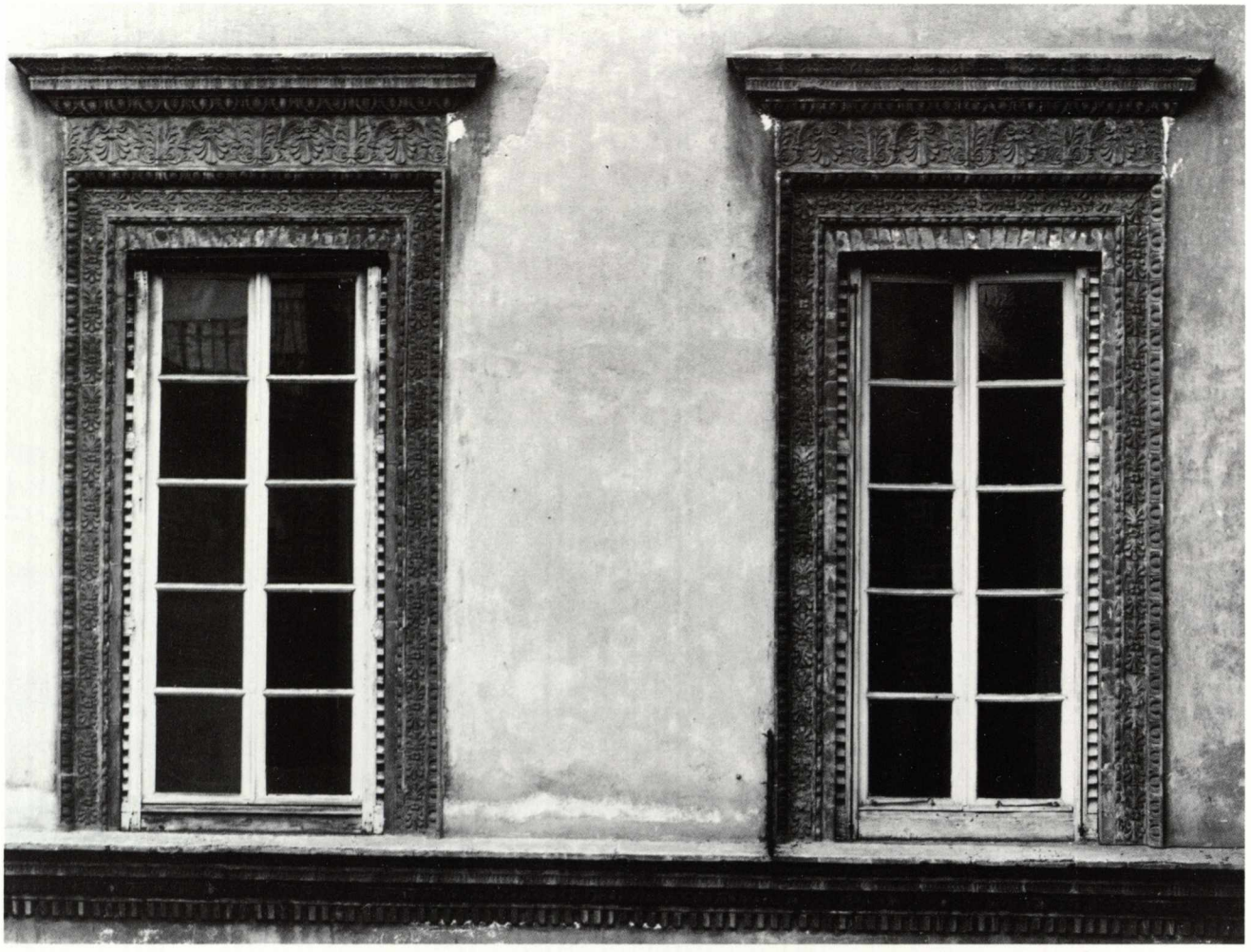
Ne è conferma il largo ricorso al cotto, che, pur disciplinato entro rigide definizioni geometriche, supplisce, con finalità decorative, alla semplificazione di un impianto di probabile ascendenza urbinate. Particolarmente deformante è la soluzione del secondo ordine di finestre e del cornicione terminale che comprime indebitatamente il prospetto, risolto nel porticato e nel primo ordine con ben altra chiarezza distributiva.

Il rimando già postulato (BASCAPÈ-PEROGALLI, p. 234) al chiostro piccolo delle Grazie permette di ribadire, in accordo con la valutazione del chiostro stesso proposta dal BRUSCHI (p. 799), il comune riferimento ad un « repertorio michelozzesco-urbinate », confermato ancora, nel nostro caso, dalle finestre oblunghe, limpidamente architravate, dissimili dalle forme più comuni dell'edilizia locale contemporanea.

Anche il repertorio decorativo, modellato nelle formelle in cotto, si esprime con maggiore raffinatezza, in particolare nel motivo del fregio dove minore è la stilizzazione e la redazione del fogliame non è priva di viva attenzione naturalistica.

Accanto alle cornici a ovoli e fuseruole, di tono clas-

[32] *Capitelli e dettagli delle terrecotte decorative del prospetto.*



[33-34] *Finestre del primo e del secondo ordine: particolare.*

[35] *Raccordo tra i peduzzi delle volte e le mensole del porticato.*

[36] *Capitello del porticato inserito, in luogo della mensola, a sostegno del soprastante arco trasverso.*

sicheggiante, anche il fregio a palmette contrapposte rivela un'attenzione colta alle realizzazioni scultoree della Certosa (compare infatti nella porta d'accesso al Lavabo dei monaci, attribuita alla scuola dell'Amadeo) dove trova ancora riscontro, nell'architettura finta dei dossali del coro, il motivo svolto nel fregio, postulandone quasi una puntuale traduzione nel cotto.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

Ad eccezione del tardo documento riferito dal Marozzi (Schede Marozzi: *Langosco*) e del disegno ottocentesco pertinente alla facciata (A.S.C.P.: *Ornato*, cart. 772) non è stata reperita altra documentazione archivistica di sicura pertinenza al palazzo.

Tra le famiglie più cospicue abitanti nel secondo Quattrocento in Porta Marenga e parrocchia della SS. Trinità si annovera quella dei Vegio. Alcuni atti di compravendita intorno al 1500 (A.N.P.: *Atti di Gio. Pezzani*, pacco 1499-1509) fanno presupporre, da parte del giureconsulto Giovanni, un programma di ampliamento della propria casa, dove è ugualmente attivo, tra il 1501 e il 1503, il pittore Bernardino de Catanis. La mancanza di più dettagliati riferimenti urbanistici è remora per una sicura identificazione, per quanto l'ipotesi sia suggestiva, ricordando il documento (Maiocchi, *Cod. Dipl.*, cit., doc. 1533 del 7 marzo 1491) che vede il Vegio designato dall'Amadeo quale proprio procuratore, insieme a Marco Briosco « magistrum a muro » e al causidico Marco Morasco. L'atto, presenti i contraenti, è rogato dal notaio Zazio in Casa Vegio.

Accennano al palazzo:

F. Lose, *The Terra-cotta Architecture of North Italy,* Londra, 1867, p. 59, tav. 39.

P. Moiraghi, *L'architettura civile in Pavia. II. Il Palazzo Carminali-Bottigella,* in M.D., 1894, p. 134.

A. G. Meyer, *Oberitalienische* cit., p. 105.

A. Cavagna Sangiuliani, *Pavia. I nostri monumenti,* Pavia, 1903, p. 20.

F. Malaguzzi-Valeri, *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo,* Bergamo, 1904, p. 219.

A. Cavagna Sangiuliani, *Pel nuovo elenco* cit., p. 57.

G. Natali, *Pavia e la sua Certosa* cit., p. 114.

F. Malaguzzi-Valeri, *La corte* cit., p. 324.

A. Venturi, *L'architettura del Quattrocento* cit., pp. 773-774.

E. Arslan, *Le opere mature dell'Amadeo. Gli ultimi bramanteschi. L'architettura civile,* in S.M., VII, 1956, p. 684.

G. C. Bascapè-C. Perogalli, *Palazzi,* cit., pp. 234-235.

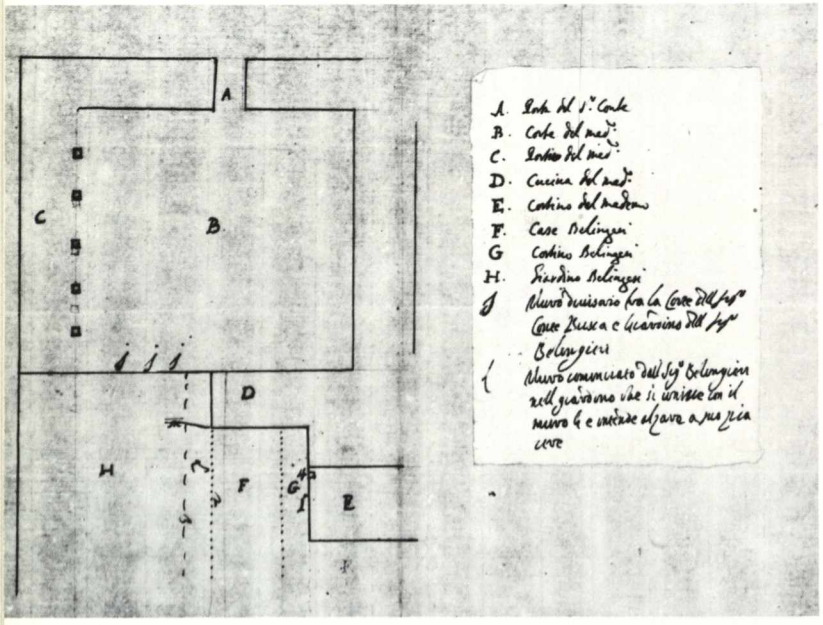
A. Bruschi, *Bramante* cit., p. 775.

[37-38-39-40] *Mensole. Pur nella commistione dei motivi e nella rozzezza dell'esecuzione, il repertorio decorativo richiama più nobili forme urbinati, in particolare il capitello della porta della sala della Iole al quale si rapporta la mensola con i delfini.*

[41] *Fronte settecentesca di Palazzo del Mayno, con il felice recupero nel partito decorativo del portale rinascimentale.*

IL PALAZZO DI SILVESTRO BOTTIGELLA

Pur completamente rinnovato in una veste settecentesca, il Palazzo del Mayno, com'è ancora designato nell'uso corrente, conserva in opera, nel partito della fronte verso via Mentana, un cospicuo resto rinascimentale. Si tratta del portale che, unitamente ai frammenti in cotto, ora murati nell'atrio, è testimonianza della preesistente fabbrica tardoquattrocentesca, dovuta, con ogni probabilità, secondo l'indizio offerto dallo stemma, a Silvestro Bottigella. Offrono inoltre un consistente rimando per i pezzi erratici conservati alcune descrizioni cinquecentesche e tardosecentesche che lasciano dedurre, nella riedificazione promossa da Carlo Antonio Busca nel 1725, un semplice riattamento dell'edificio più antico, accertato d'altra parte dalla documentazione grafica relativa all'intervento settecentesco e dalle descrizioni (CALVI) anteriori alle manomissioni più recenti. Sostanzialmente pre-



servata è quella configurazione planimetrica dell'isolato che vediamo attuarsi, ad opera di Gio. Agostino Bottigella, nel corso del sesto decennio del XVI secolo. La prefigura già in parte l'annessione, nel 1555, del vasto sedime a nord del palazzo per la creazione del giardino recinto, resa possibile grazie alla privatizzazione di parte della stradicciola che dalla chiesa di Sant'Eusebio conduceva alla contrada di Canepanova.

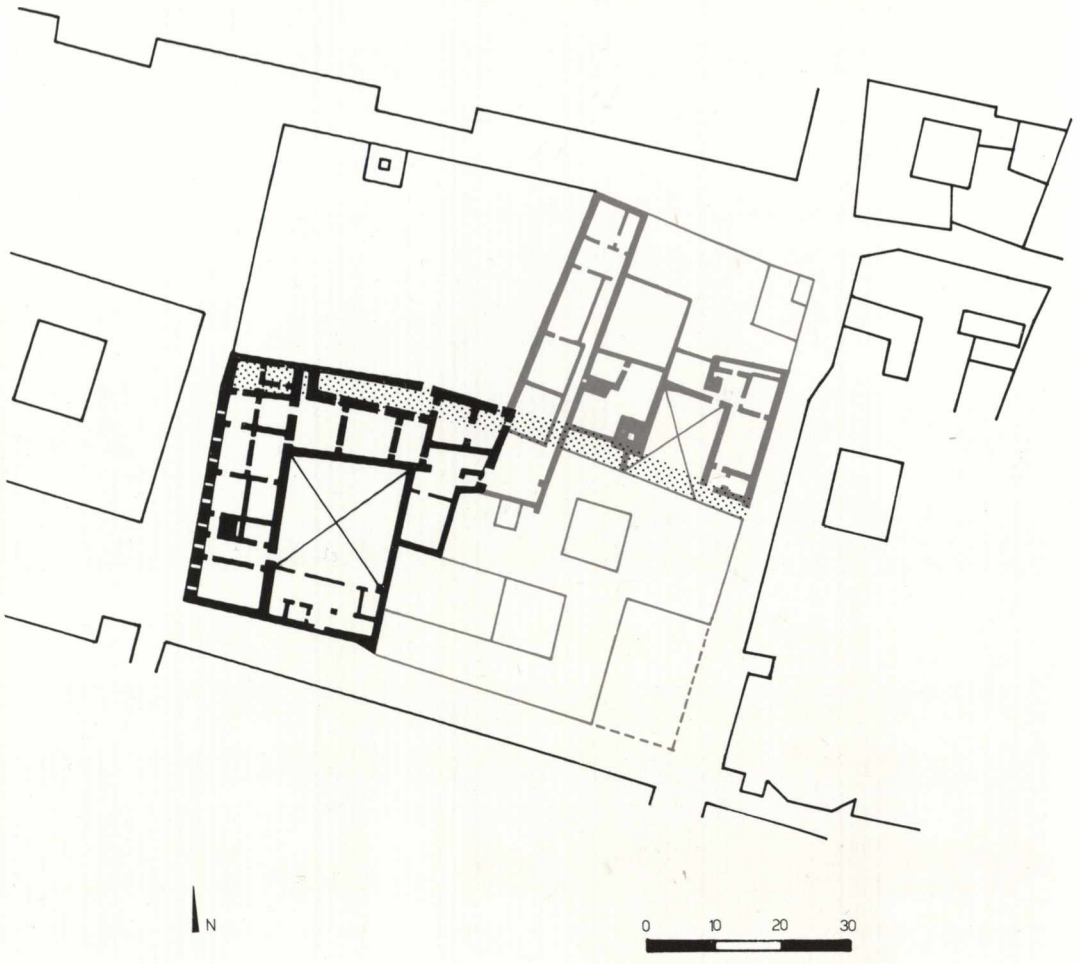
La casa acquistata nel 1553 da Gio. Agostino dai cugini Cesare e Silvestro (tutti nipoti per parte di padre del più antico Silvestro Bottigella) risulta in effetti coerenziata a nord dalla « stricta » ed estesa a sud di essa fino all'incrocio perpendicolare dei tre assi viari.

Solo all'atto della cessione a Gio. Battista Busca, nel 1560, della porzione ovest della casa, si verifica quella spartizione dell'isolato ancora riflessa nel frazionamento settecentesco e che ebbe, quale conseguenza immediata, l'erezione di un muro divisorio tra la corte grande di Casa Busca e il giardino del Bottigella.

L'organizzazione a corte interna dell'edificio venduto appare ancora nettamente riconoscibile nel disegno schematico del 1738 che tuttavia registra una parziale modifica del porticato a sud, originariamente di sei colonne, coperto in volta a lunetta, con mensole di pietra in corrispondenza dei peduzzi.

Si deve invece al nuovo proprietario, Giasone del Mayno, la designazione della fronte attuale, nel lato verso via Mentana. La documentazione relativa all'ac-

[42-43] *Disegno schematico di Casa Bottigella-Busca, databile al 1738. Planimetria dell'isolato (dal Morandotti, 1933), con indicazione del percorso della stradicciola privatizzata da Gio. Agostino Bottigella. La situazione settecentesca aderisce ancora a quella descritta nell'atto di compravendita del 24 ottobre 1560. Designato con j è il muro divisorio, già eretto nel 1560 a seguito del frazionamento di proprietà tra i Bottigella e i Busca. Non indicato è il cortino a lato della cucina (D), mentre si riconosce in E il secondo cortiletto, delimitato a nord dalla stradicciola che determina, con il suo percorso, l'allineamento dei corpi di fabbrica.*



[44] *Chiave di volta con stemma dei Bottigella, siglato S.B. e integrato con BVC, probabilmente all'atto del passaggio di proprietà ai Busca.*

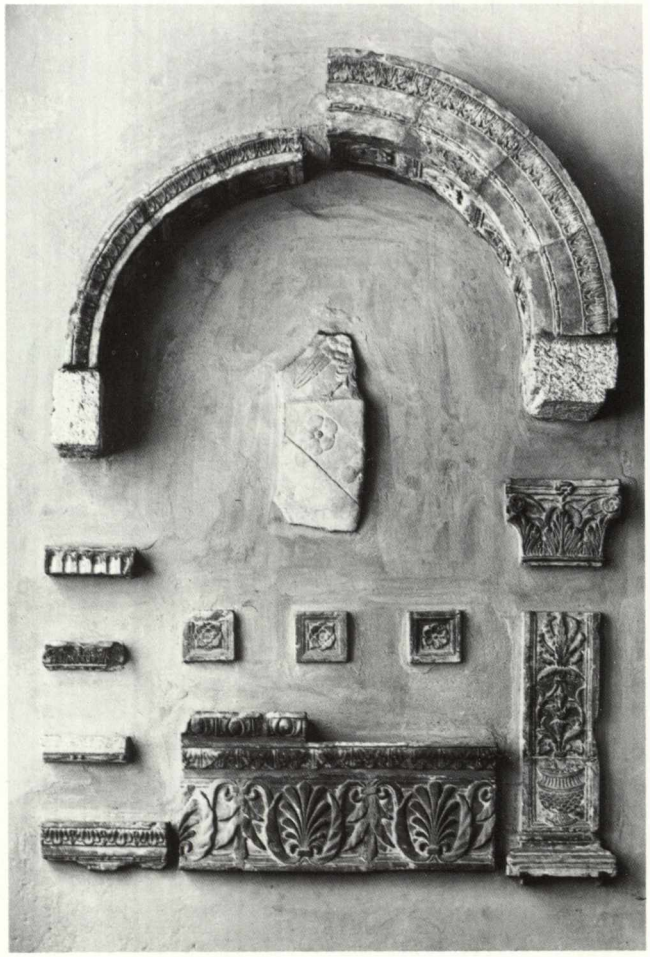
[45-46] *Meduse e « seniculi », elementi decorativi delle colonne del portale.*

quisto dei locali a fronte, del soppresso Monastero Nuovo, allude esplicitamente alla necessità di una loro ricostruzione che, creando uno spazio intermedio, dia risalto alla porta « fatta di nuovo da Giasone ».

Sappiamo dunque, con certezza, che il portale rinascimentale venne qui collocato intorno al 1769, essendo stato trasferito dalla fronte ovest del palazzo dove si apriva l'originaria porta di accesso, la « porta grande » vividamente descritta nel 1681 dall'ing. Michel Angelo Saracco *coi suoi piedestalli di vivo, pilastrate, architrave e volto di vivo lavorato, fuori delle quali vi sono duoi piedestalli con base, collone, capitelli, architravi, freggi e cornici di vivo lavorati.*

La tipologia del portale farebbe presupporre, in ana-

[47] *Portale: particolare del fregio con chimere e delfini desinenti a fogliami e cornucopie. Abraso è lo stemma nella ghirlanda al centro.*



[48] *Terrecotte frammentarie pertinenti ad incorniciature di finestre e di portali. Lo stemma al centro appartiene invece ai del Mayno che acquistarono l'edificio nel 1750.*

logia con gli esempi milanesi e lodigiani già citati a confronto, un ordito affine della partitura decorativa della fronte, con continuità del fregio, svolto nell'architrave, in una fascia longitudinale marcapiano.

Una riserva è tuttavia imposta dalla scarsa rappresentatività delle terrecotte conservate, pertinenti, in massima parte, ad incorniciature di finestre, assimilabili per il tipo, nonché per l'identità di alcune formelle, con le finestre di Palazzetto Cayagna.

Nell'ambito di un rimando locale per le soluzioni del finestrato, si può ancora richiamare il confronto, avviato per il portale, con il fregio di Palazzo Beccaria, riconoscendo un'impaginatura analoga dei motivi (chimere portaghirlande e busti) aderente di fatto nel portale alla articolazione delle membrature.

Merita ancora un cenno la documentata presenza (MAIOCCHI, doc. 1573), nella casa del Bottigella, di due lapicidi: Cristoforo de Liardi e Stefano della Chiesa (quest'ultimo detto « el pavese »), nel 1492. Pur disconoscendo alla notizia una correlazione, in effetti non dimostrabile, con il portale, si può cogliere in essa l'indizio di un'attività edilizia, che non appare contraddetta dai requisiti stilistici delle testimonianze conservate.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

Il portale di Palazzo del Mayno gode di frequente citazione bibliografica in trattazioni di carattere generale dove eluso è il problema del contesto originario di appartenenza. Fa eccezione il Calvi (G. P. CALVI, *Il Palazzo del Maino in Pavia*, Pavia, s.d. [1967]) che nel suo saggio sul palazzo settecentesco si sofferma sulle testimonianze della fabbrica preesistente indicandone anche, sulla base dello stemma, l'appartenenza ai Bottigella. L'identificazione con Silvestro si avvale inoltre del documento edito da R. MAIOCCHI (*Cod. Dipl.* cit., p. 376, doc. 1573), che dà della casa la circoscrizione parrocchiale (San Giorgio dei Catassi). Notizie su Silvestro, fratello di Gio. Francesco, sono reperibili nell'Archivio di Stato di Milano, Fondo famiglie, Cart. 28. Nel 1514 risulta morto da molti anni mentre gli sono superstiti i figli Bernardino Matteo e Agostino, padri rispettivamente di Gio. Agostino e di Cesare e Silvestro, cui sono legate, nel '500, le vicende del palazzo qui riferite, sulla scorta della documentazione archivistica, reperita in: Archivio Ospedale San Matteo, Scaffale III, cart. II, n. 57; Archivio Storico Civico (Legato Bellisomi), Cart. 490-54 f. 2947; Cart. 458-32 f. 1646; Cart. 451-25; Cart. 452-26.

PALAZZETTO CAVAGNA

Il palazzetto che denominiamo Cavagna, dalla nobile famiglia che ne fu proprietaria, forse dalla metà del '500 fino ai primi del '700, appare spesso designato nei documenti come « la casa presso il Voltone di Canepanova ». Ancora oggi è indicato nell'uso corrente come « il Voltone » o « al Voltone », conservandosi, ma ormai nella sola toponomastica, il rimando ad una connotazione urbanistica singolarmente significativa per la fisionomia stessa del palazzo.

Le antiche vedute di Pavia e, in modo particolarmente nitido, quella del Ballada mostrano il voltone a cavaliere della via (ora L. Spallanzani, prima contrada di Santa Maria della Rosa), aderente da una parte al nostro palazzetto, dall'altra alla torre medievale di Casa Zanardi, atterrata insieme al voltone nel 1842 (PAVAN, p. 313).

Falsa ancora il prospetto della fronte lo slargo attuato nel 1869 con la costruzione della nuova ala dell'Ospedale (PAVAN, p. 314), in arretrato rispetto al precedente allineamento all'imbocco della via Spallanzani.

Una sottile trama di rapporti con l'edilizia circostante risulta infatti sottesa alla soluzione dei prospetti, un tempo defilati lungo predeterminati assi ottici, come ancora si rileva, in parte, per il fianco nord lungo la via Spallanzani.

Proprio l'esame di questo prospetto chiarisce il rapporto peculiare che l'intervento rinascimentale instaura nei confronti del tessuto medievale preesistente nell'isolato.

Il procedimento adottato consiste di fatto in un rinnovamento parziale di strutture murarie più antiche, preservate anche, come in questo caso, a scapito di una regolarità di tracciato. Forse questo stesso criterio dà ragione anche di alcune soluzioni alquanto spurie che si rilevano all'interno nella connessione tra il braccio intermedio e il secondo cortile, dove appare disarticolata la terminazione angolare delle rispettive incorniciature in cotto. La dislocazione dell'elemento centrale sembrerebbe infatti determinata da una necessità di allineamento ad un vano, più tardi usufruito per l'ampliamento della scala. Le trasformazioni subite ne rendono la lettura assai problematica, ma alcuni elementi concorrono a dimostrarne il collegamento con il palazzetto e la sua probabile destinazione ad oratorio privato della casa.

Il frontone in cotto ritrovato nel sottotetto e resti-

[49] *Fronte verso via D. Sacchi.*

[50-51] *Prospetti del primo e del secondo cortile.*

[52] *Galleria di coronamento del secondo cortile, ora chiusa e finestrata, manomessa inoltre con la costruzione del ballatoio.*

tuibile nella sua completezza, essendo data l'inclinazione, lascia riconoscere le dimensioni originali del vano, parzialmente invaso a sud dalla fondazione tardocinquecentesca del convento di Canepanova.

La documentazione relativa alla progressiva acquisizione dell'isolato attuata dai Barnabiti, a partire dal 1560 (FAGNANI, p. 121), per la costruzione del convento e del collegio, chiarisce alcuni nessi di Palazzetto Cavagna, significativi per l'accertamento della sua configurazione nel lato sud.

Il cortiletto più interno presenta infatti da questo lato un'alta muraglia, più volte rimaneggiata ma in parte medievale, come indica un coronamento ad archetti pensili che ha la sua corrispondenza in una semicolonna ed un'arcata, conservati nel cortiletto adiacente. Sono pochi lacerti ma significativi di una preesistenza religiosa — con ogni probabilità la chiesa medievale di San Sisto — alla quale il palazzetto è tangente e dalla quale riceve l'allineamento dei due blocchi trasversali che ne configurano una pianta a F. L'oratorio si addossa invece alla fronte della sua navatella settentrionale e più esplicito ne appare il collegamento, rilevando l'analogo innalzamento del livello di calpestio, in corrispondenza della portina, aperta nel muro ovest e ornata alla nascita dell'arco da due mensoline scolpite.

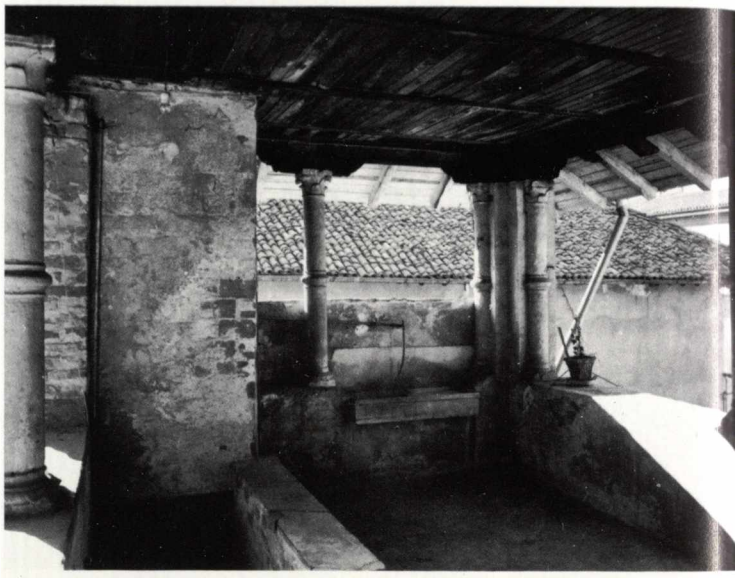
Deducendo ancora dai documenti la presenza di una piazza antistante la facciata di San Sisto, cade l'ipotesi, formulata dal Calvi, di un'ala di palazzo a sud, nell'area che solo successivamente alla costruzione del convento poté essere privatizzata e recinta.

L'accertamento dei confini di proprietà a sud (e l'appartenenza dell'oratorio si dimostra, oltre che sulle mappe censuarie, nel fatto che non fu inglobato dai Barnabiti insieme alla chiesa di San Sisto) conforta il giudizio di uno « sfruttamento molto acuto di uno spazio sottile e allungato » già espresso dal Calvi nei confronti della riedificazione rinascimentale.

Le due ali trasversali assolvono in effetti funzioni di raccordo tra i piani, ospitando quella intermedia il vano scala e quella di fondo una scaletta di servizio ricavata

[53] *Il prospetto nord in una fotografia del 1930.*

[54-55] *Altana del braccio intermedio e galleria del secondo cortile vista dalla stessa altana.*



all'interno di una intercapedine tra i muri della stalla e della sala a nord.

È probabile che il collegamento tra la sala superiore alla stalla e il solaio soprastante fosse attuato con una scaletta a chiocciola, contenuta nell'invaso enunciato all'esterno dall'allineamento degli oculi. Sufficientemente chiara, nonostante le numerose superfetazioni, è la distribuzione dei vani all'interno dell'appartamento a nord dove il frazionamento appare introdotto come correttivo dell'irregolarità perimetrale, ereditata dalla fabbrica preesistente. Non sfugge inoltre la netta articolazione dell'appartamento in due blocchi, ottenuto con lo scarto dell'ultima sala ad est, assimilata al braccio trasversale, e con l'individuazione della sala intermedia come ambito di raccordo.

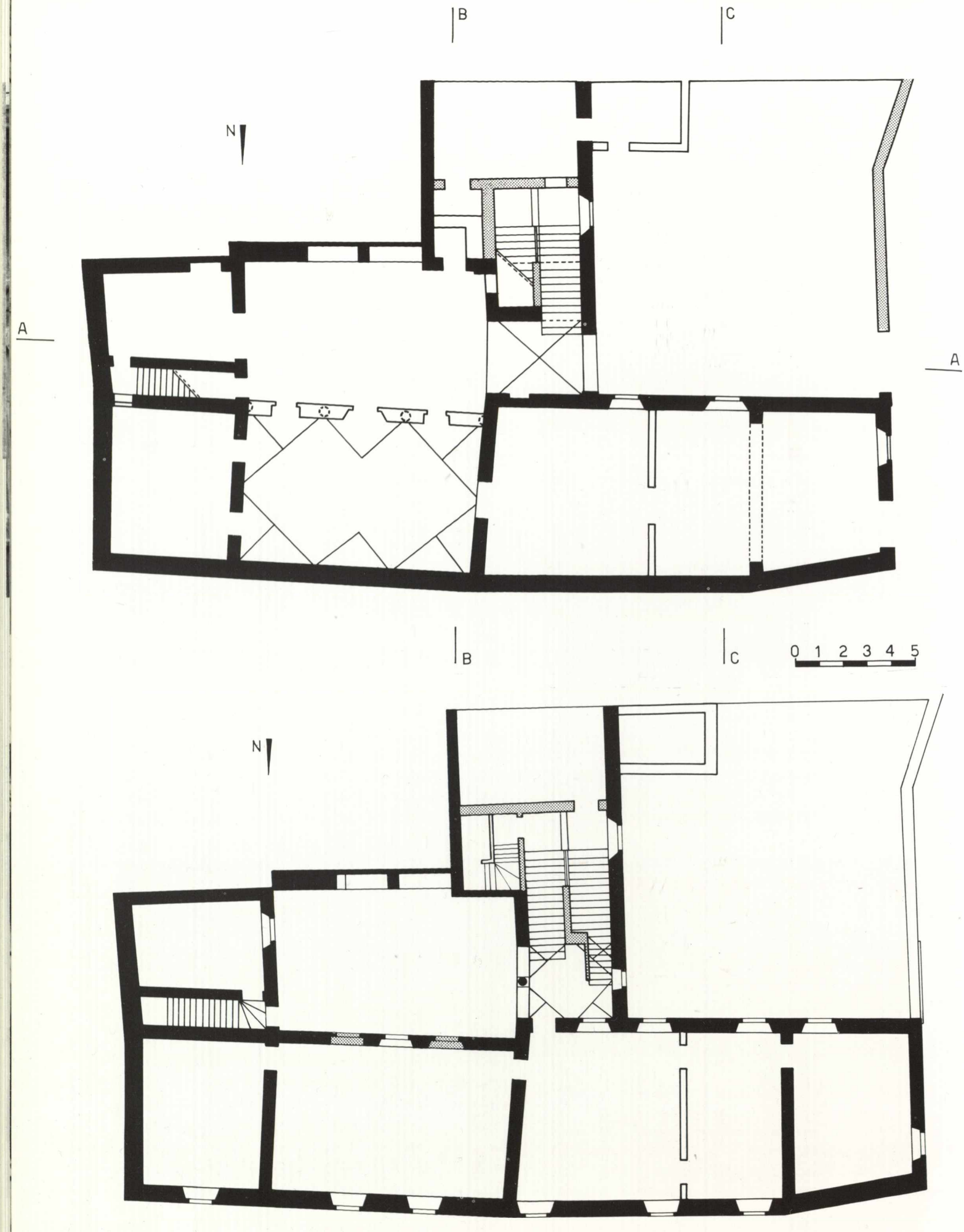
Ora proprio questa sala, l'unica coperta in volta, presenta particolari problemi di lettura, per le manomissioni subite dal muro sud, complicate inoltre da un rivestimento interno delle pareti. L'elemento in definitiva più probante per ipotizzarne un'apertura a loggiato (nonostante il mancato accertamento dell'esistenza di colonne all'interno della cortina muraria) è la presenza in questo lato di capitelli raccordati ai peduzzi della volta — in perfetta corrispondenza della ricaduta esterna delle ghiere in cotto —, in luogo delle mensole pensili, conservate, seppur parzialmente, negli altri lati.

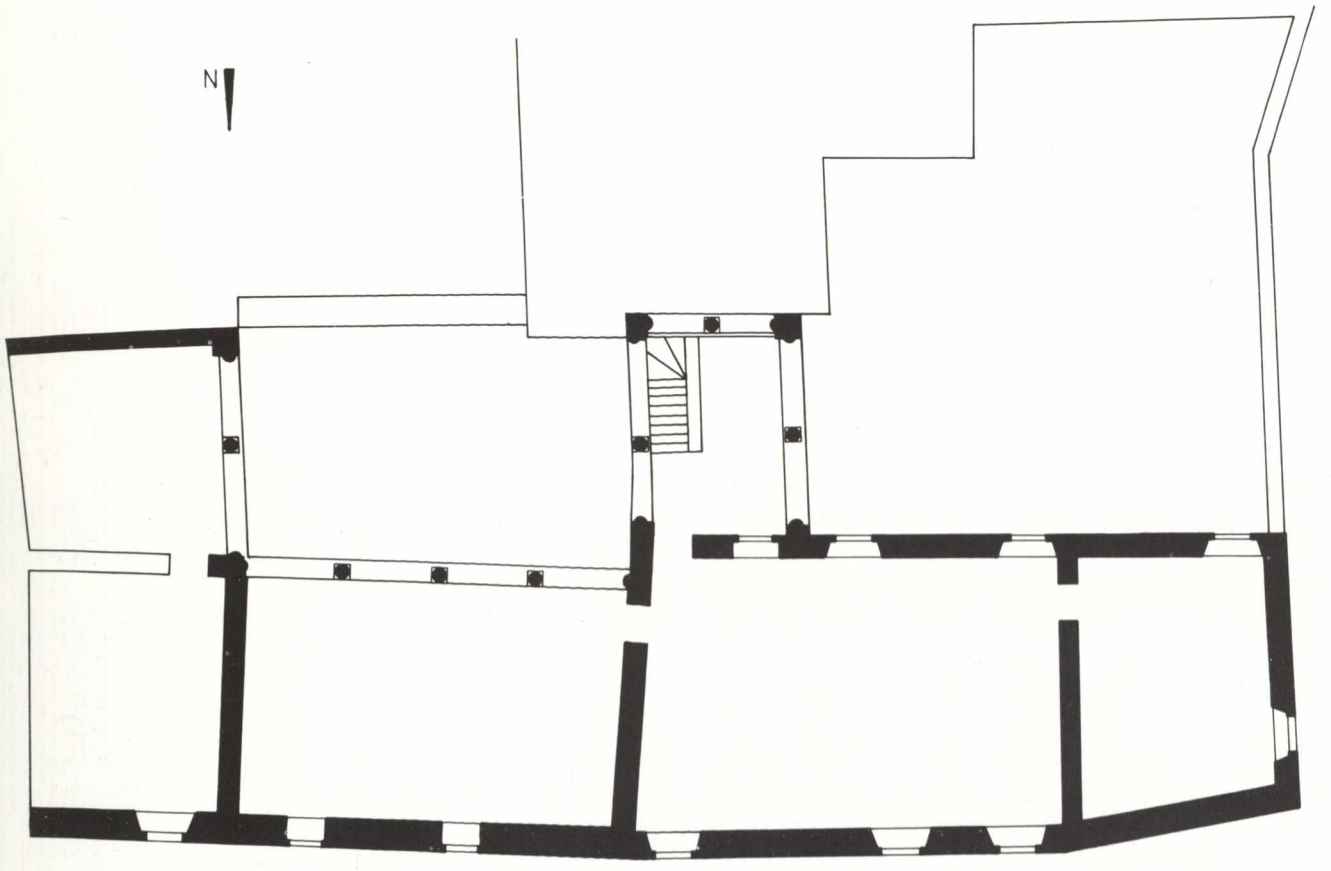
La soluzione, certo ibrida per una sala chiusa, conforterebbe l'ipotesi di un grande atrio porticato (nel quale potevano essere praticati gli originari accessi agli appartamenti del piano inferiore) in aderenza anche con la finalità che vi appare sottesa — e che rende la soluzione particolarmente rimarchevole — di dilatare lo spazio aperto del cortile per riscattarlo dalla sua oggettiva angustia.

Concorre al gioco illusivo la lievità prestata alle fronti che prospettano sul cortiletto (ora deturpati da vistose manomissioni, ivi compresi tutti i pontili), dove assai calibrato è l'inserimento di finestre, in rapporto alla galleria continua di coronamento.

I prospetti andranno ancora colti nell'originaria integrazione pittorica data, in parte, dall'intonaco bianco e

[56] *Prospetto nord: particolare.*


B
C
N
A
A
B
C
0 1 2 3 4 5
N



rosso (quest'ultimo limitatamente alle fronti del primo cortile) graffito e dai dettagli decorativi delle terrecotte, ma anche e soprattutto dall'uso associato di materiali come il cotto, l'arenaria, il legno a vista.

All'intonaco graffito è affidato parimenti il compito di celare sotto una veste uniforme l'irregolarità delle cortine murarie. L'intento si denota particolarmente nel prospetto interno della muraglia sud dove l'intervento pittorico si associa ad un correttivo strutturale: due contrafforti che inquadrano l'incastro irregolare conferendogli l'apparente aspetto di un campaniletto.

Il carattere empirico della soluzione trova più di un corrispettivo in un edificio in cui l'accoglimento dei canoni rinascimentali appare mediato da una pratica di cantiere che ne piega duttilmente gli enunciati entro l'esperienza tradizionale.

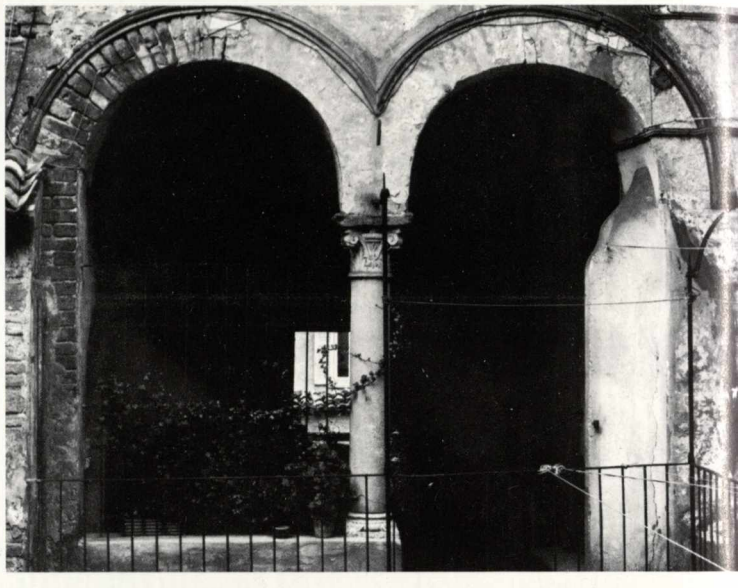
La disamina dei dettagli decorativi comporta, come già per le terrecotte, un preciso rimando al cosiddetto chiostrino di Canepanova, per l'affinità del capitello corinzio della bifora con i capitelli del loggiato del chiostrino. Compare invece nelle altane e nella galleria del secondo cortile il tipo di colonnina anulata, priva tuttavia della ghirlanda di foglie, sostituita da una semplice modanatura torica. Anche i capitellini, sbozzati a foglie lisce, si richiamano a forme di largo impiego nell'edilizia minore del tardo Quattrocento. Con analoga inserzione di stemmi scudati li ritroviamo, più elaborati nel fogliame, nella « Ca' rousa » della Zelada, costruita da Castellino Visconti Scaramuzza tra il 1499 e il 1510 (Bollea, pp. 138-139).

Se l'intonaco dipinto e graffito — da cui prende il nome la casa — può costituire motivo di confronto, la conferma più probante di una correlazione con il Palazzetto Cavagna è offerto dal grande atrio porticato, ugualmente coperto in volta a vele unghiate, raccordate a colonne nel lato aperto e a mensole pensili nei tre lati chiusi. La soluzione, non usuale, ha forse nel Palazzetto Cavagna il suo prototipo, non di molto anteriore, essen-

[57 a b c] *Pianta del piano terreno, del primo e del secondo piano. La planimetria a F del palazzo può essere soprattutto rilevata dalla pianta del secondo piano dove l'invaso della scala è mantenuto entro il perimetro originario. Le superfetazioni sono indicate dal tratto puntinato mentre il segno cavo designa le modifiche strutturali, come il supposto tamponamento della sala voltata. Sono state invece espunte dal rilievo tutte le manomissioni accertate, tra le quali si annoverano i ballatoi esterni.*

[58-59] *Scorcio del secondo cortile e particolare della bifora.*

[60] *Finestra del prospetto nord.*



dosi già postulata, con l'esame delle terrecotte decorative, una datazione al XV secolo piuttosto avanzato.

Non contraddice l'attribuzione al tardo Quattrocento il ricorso per le mensole, al tipo amadeesco, creato già nel 1467 per il Chiostrino di San Lanfranco, tradotto qui assai rozzamente in pietra per conformità a soluzioni usuali nell'architettura conventuale coeva.

Perduti i busti che dovevano decorare gli oculi esterni tra le arcate (l'indicazione è data dalla presenza di perni), coperti dallo scialbo i brani di affresco superstiti al piano terreno, resta, a testimonianza della decorazione degli interni, un solo soffitto a tavolette dipinte con motivi di fiori, stelle, raggi, ruote, in una redazione rigida e ripetitiva, riscattata tuttavia dalla vivacità del risalto cromatico.

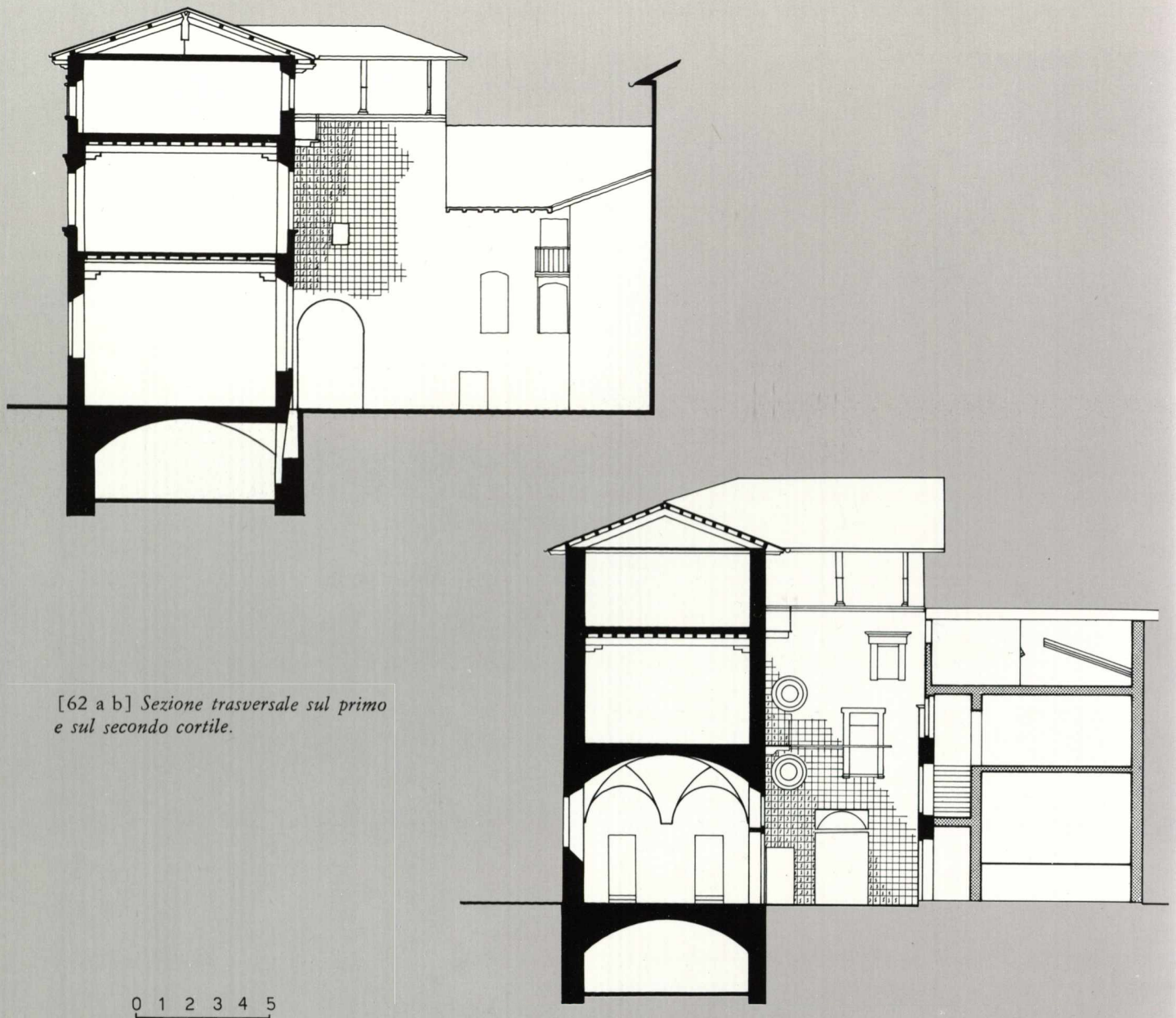
FONTI E BIBLIOGRAFIA

Citato nelle guide e nei testi di carattere generale sull'architettura del Rinascimento lombardo (in particolare da F. MALAGUZZI-VALERI, *La corte* cit., p. 325), il palazzetto è stato rilevato e studiato ultimamente dal Calvi (G. P. CALVI, *Il Palazzetto Cavagna in Pavia*, Università di Pavia. Istituto di Disegno, s.d.), cui si deve una prima lettura della struttura originale dell'edificio, che giunge tuttavia a conclusioni in larga parte discordanti con la restituzione qui operata.

Notizie storiche sul palazzo sono fornite da C. DELL'ACQUA (*Visita alla Certosa presso Pavia ed al Palazzo ducale Visconti in Pavia*, Pavia, 1900, pp. 62-64) che attribuisce la costruzione a Giovanni Cavagna, all'inizio del XVI secolo. La notizia è smentita dal fatto che il Cavagna, di Voghera, ebbe solo nel 1542 la cittadinanza pavese. Il palazzetto fu probabilmente acquistato dal figlio Gio. Battista (lettore di diritto all'Università dal 1556), che nel 1558 è ricordato come abitante in Pavia, nella parrocchia di San Sisto (Schede Marozzi: *Cavagna*). Anteriormente è ricordata nella stessa parrocchia la casa di Francesco Torti (Schede Marozzi: *Torti*) e lo stemma della famiglia si ritrova infatti nella loggetta, sulla colonnina centrale, tra altri stemmi, forse di famiglie legate da vincoli di parentela.

Lo spoglio di alcuni atti notarili non ha dato finora alcuna riprova.

[61] *Soffitto a tavolette lignee dipinte del salone inferiore: particolare.*



[62 a b] *Sezione trasversale sul primo e sul secondo cortile.*

[c] *Sezione longitudinale.*

ALTRA BIBLIOGRAFIA

F. Lose, *The Terra-cotta* cit., tav. 42.

A. Cavagna Sangiuliani, *L'agro vogherese*, Casorate Primo, 1891, p. 461.

Z. Volta, *Due fratelli Cavagna lettori in Pavia nel secolo XVI*, in « Bollettino Storico Pavese », I, 1893, p. 155.

A. Cavagna Sangiuliani, *Antica e nobile famiglia Cavagna Cavagnis di Voghera e di Pavia. Cenni storici*, Roma, 1903, p. 8.

Id., *Pavia. I nostri monumenti* cit., p. 7.

A. Cavagna Sangiuliani, *Pel nuovo elenco* cit., pag. 16 e p. 58.

G. Natali, *Pavia e la sua Certosa* cit., p. 115.

L. C. Bollea, *La Zelata morimondese e viscontea e gli ultimi suoi signori*, in B.S.P.S.P., XXXIII (1933), pp. 138-139.

C. Jacini, *Il viaggio del Po*, V, Bergamo, 1950, pp. 445-446.

G. C. Bascapè-C. Perogalli, *Palazzi* cit., pp. 232-233.

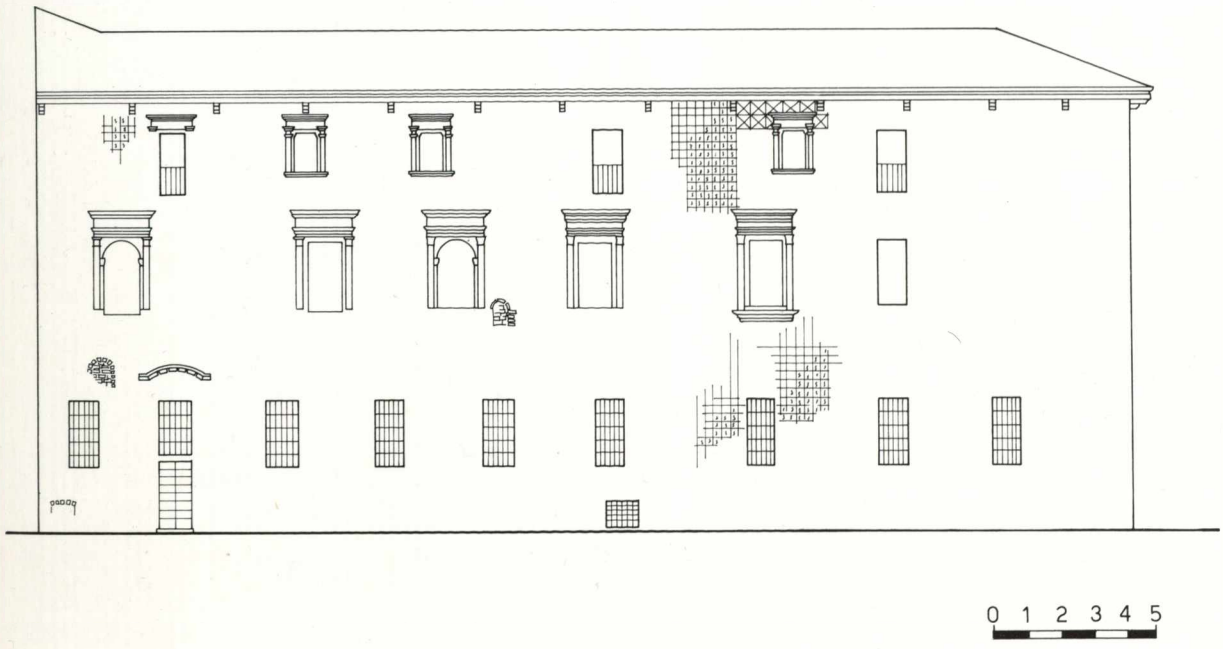
[F. Gianani], *L'enigma* cit., pp. 35-36.

F. Fagnani, *S. Maria di Canepanova* cit., p. 119.

G. Pavan, *Storia di un angolo di Pavia*, in « Atti del Convegno di studi sul Centro storico di Pavia (1964) », Pavia, 1968, pp. 313-315.

L. Giordano, *Osservazioni* cit., p. 71.

[63] *Prospetto nord.*



[64] *Capitello della galleria di coronamento con stemma dei Torti.*

[65] *Strutture lignee del sottotetto.*

[66] *Mensola in pietra di tipo amadeiano del salone coperto in volta.*

[67] *Capitello con stemma dei Crivelli* (?).

LE VILLE

a cura di

LUISA GIORDANO

Sul territorio intorno alla città le testimonianze dell'età sforzesca sono numerose, dagli interventi in strutture castellari già esistenti all'edificazione *ex novo* di complessi minori e maggiori.

L'estrema parzialità di una campionatura come quella presente nelle schede obbliga ad alcune precisazioni metodologiche tali da giustificare la scelta all'interno di un materiale tanto copioso. D'altro canto si impone il richiamo a talune coordinate generali ed il riferimento a qualche concreto monumento in modo da consentire al lettore di inserire gli esempi proposti nel più vasto contesto regionale.

Benché non codificata secondo rigidi schemi tipologici o in dipendenza da riferimenti letterari precisi, l'ideologia della villa, quasi sempre peraltro connessa al controllo territoriale di matrice feudale od allo sfruttamento agricolo, sembra farsi strada nel cinquantennio che va dal regno di Francesco Sforza a quello di Ludovico il Moro.

Già all'inizio di quel lungo periodo gli esempi non mancano: non altro che ville sono infatti la Mirabella e la Bicocca nel suburbio milanese.

La prima appartenne dal 1455 a Pigello Portinari, fiorentino, direttore della filiale milanese del Banco Mediceo, e la seconda fu, pare dalle origini, degli Arcimboldi.

I due casi sono forse i più emblematici ed i più universalmente noti di quella tipologia di costruzioni a compatto parallelepipedo o a giustapposizione di corpi secondo uno schema ad L che si riscontra in un elevato numero di esempi disseminati nella campagna lombarda.

Benché ognuno di questi monumenti abbia una storia

[1] *Nella pagina precedente: « Principato di Pavia », stampa del 1654, delineata da Ludovico Corte, incisa da Giacomo Cotta. Entro il cartiglio, nell'angolo inferiore sinistro, la dedica di Ottavio Ballada dice: « Agl'Ill. Sig.ri Abbati e Decurioni della Regia Città di Pavia. I confini del Territorio Pavese furono dai Re Goti chiamati Contea, e dall'Imperatore Massimiliano Principato destinato a Primog. di chi la signoreggia. Il suo dissegno fu dono cortese dell'Abbate Ambrogio Mondini nostro Vicario Generale, e si esshibisce in questo foglio; per dar notizia, che comprende quattro cento quaranta sei tra Ville, Terre, e Castelli, e che si vogliono descrivere le Genealogie di ciascuno, che vi possiede Feudi, Regaglie, o altre preeminenze; che sara un compendio delle prerogative de vostri Antenati celebri nella Santità, nelle Lettere e nell'Armi, a paragone d'ogn'altra più gloriosa Città del Mondo, e si dedica alle VV. SS. Ill.me in segno dell'Amore, che professa come bon Cittadino alla sua Patria. Pavia li 13 Agosto 1654 ».*

[2] *Di fronte: Branduzzo: veduta d'insieme del fianco occidentale del palazzo.*

sua propria che ne ha determinato le caratteristiche, comune denominatore di tali insediamenti fu la formulazione o l'aggregazione secondo schemi elementari intesi a fornire ai ceti abbienti comode case di campagna per soggiorni temporanei in alternativa agli splendidi palazzi urbani più complessi dal punto di vista distributivo.

Caratteristiche comuni a questo tipo di costruzioni, sia che sorgano isolate, sia che costituiscano il fulcro attorno al quale si organizzano i rustici, sono molto spesso particolari tipologici e modi stilistici.

Ricorre spesso ad esempio il portico aperto sul giardino in uno dei lati del corpo di fabbrica ed interessante solo un'ala del prospetto, mentre, a livello costruttivo, le fabbriche furono affidate sia in sede progettuale che esecutiva a maestranze locali minori, la cui attività viene connotata da criteri estetici e soluzioni sia formali che strutturali conservatrici.

Nell'area pavese molti di tali requisiti ricorrono nella fabbrica di Caselle Lomellina qui esaminata e sono anche più immediatamente e chiaramente avvertibili nella già nota Casa Rossa della Zelata.

E' doveroso osservare che la documentazione d'epoca non offre per le dislocazioni sul territorio determinazioni lessicali precise.

Le fonti che si riferiscono ai singoli monumenti si avvalgono di una terminologia ambigua che designa come *domus* l'insediamento extraurbano così come *domus* è generalmente la casa signorile cittadina di media ed alta destinazione sociale.

In pochi casi altri significativi termini compaiono nella documentazione del XV e dell'inizio del XVI secolo.

Per rimanere nell'ambito pavese ed avere un sicuro punto di riferimento vale la pena di anticipare come l'atto di vendita che si riferisce alla proprietà di Belvedere citando un *caxamentum* voglia identificare una fabbrica qualitativamente e forse in origine funzionalmente inferiore a quali si riteneva dovessero essere le caratteristiche di una casa suburbana dell'alta borghesia o della piccola nobiltà.

Ma l'epoca degli Sforza, soprattutto nel periodo di Ludovico il Moro, vide attuare iniziative di ben altra portata per quanto riguarda la gestione territoriale.

Le residenze ducali, dopo il periodo di riorganizzazione del distrutto Castello di Porta Giovia sotto Francesco Sforza, rimasero sempre i castelli: Milano, Pavia, Cremona, Vigevano, Abbiategrasso furono in tempi diversi e talvolta contemporaneamente la residenza abituale, anche estiva, dei Duchi e delle Duchesse.

Accanto alla prediletta sede di Vigevano Ludovico volle attuare un esperimento avanzato di organizzazione e sfruttamento del territorio.

La fondazione della Sforzesca, che si è soliti fissare al nono decennio del secolo, fu ispirata dall'intenzione di dotare il comprensorio di strutture produttive capaci di rivoluzionarne l'intera economia.

L'area destinata all'esperimento fu, come è noto, vastissima interessando circa ventimila pertiche di terreno e si estendeva dalle porte della città a Belcreda nella direzione nord-sud e nella direzione est-ovest dal Ticino ben addentro alla zona Lomellina.

L'irrigazione del territorio fu assicurata dall'apertura di nuove condotte idriche, rogge, canali di scolo e dal perfezionamento di un ramo del Naviglio.

Esperimenti avanzati furono avviati sia per quanto riguarda l'allevamento del bestiame, che fu importato in massiccio numero di capi dalla Linguadoca, sia per quanto concerne l'agricoltura con l'introduzione ad esempio della coltura del gelso e del riso.

Anche la mano d'opera qualificata indispensabile nelle fasi iniziali fu chiamata dagli Stati vicini.

La dislocazione sul territorio delle strutture necessarie all'attuazione di un progetto di tale portata, impose la costruzione di una fattoria, la Sforzesca, della cascina Pecorara e del mulino detto della Scala.

La Sforzesca vera e propria, la villa-fattoria, è distribuita planimetricamente secondo un quadrilatero delimitato da bassi corpi di fabbrica con funzioni di rustici ed avente agli angoli quattro corpi emergenti *tanto capaci, che alloggiariano un principe.*

La planimetria ha suggerito l'accostamento alla Cascina di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano (iniziata nella primavera del 1477), anch'essa organizzata secondo un impianto complessivamente simile, ed ha indotto a prospettare la dipendenza della Sforzesca dall'esempio toscano.

La storia regionale lombarda, a questo riguardo assai

poco indagata, non sembra tuttavia ad un primo consuntivo suffragare tale ipotesi.

La parte più antica di Branduzzo, altro degli esempi analizzato nelle schede pressoché sconosciuto agli storici dell'arte, presenta una distribuzione planimetrica affine alla Sforzesca ma indubbiamente di qualche poco ad essa anteriore.

A Branduzzo poi l'unione della duplice funzione di fattoria e di residenza temporanea determina la formulazione di un insediamento di straordinaria complessità tipologica.

La villa suburbana del feudatario e cortigiano tende infatti, sullo scorcio del secolo, a riproporre lo schema consueto nel palazzo di città nel blocco compatto esterno organizzato intorno allo spazio interno centrale della corte. La struttura principale viene complicata dall'aggiunzione agli angoli di torri derivate indubbiamente dallo schema castellare ma che, a differenza che nel castello, si giustappongono al corpo di fabbrica, senza costituirne il rafforzamento angolare.

La saldatura tra la vecchia corte e la villa-palazzo produce inoltre un tessuto organico senza soluzione di continuità e di felicissima riuscita sul piano urbanistico e monumentale. Infine, volendo ribadire il rapporto tra l'arte e la società che l'ha espressa, la scelta operata ha tenuto conto dell'esigenza di rappresentare da un lato la committenza delle famiglie legate alla vita cittadina come gli Eustachi ed i Bottigella, dall'altro di individuare la portata di committente di uno tra i più splendidi cortigiani dell'età di Ludovico il Moro.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sugli insediamenti extraurbani — ville, castelli, corti agricole — per il periodo considerato sono di utile consultazione le seguenti opere generali: C. PEROGALLI-G. C. BASCAPÈ, *Castelli della pianura lombarda,* Milano, 1960 (segnala di volta in volta le modifiche, le aggiunte od i nuovi insediamenti quattrocenteschi); C. PEROGALLI-P. FAVOLE, *Ville dei Navigli lombardi*, Milano, 1967 (ricorda per i singoli edifici in esame le eventuali preesistenze quattrocentesche; particolare attenzione merita lo splendido esempio della Villa Gaia, già Borromeo, ora Gandini a Robecco sul Naviglio Grande, pp. 144-161, 276); C. PEROGALLI, *L'architettura Viscontea*, in « I Visconti a Milano », Milano, 1977, p. 219 e ss.; per un inquadramento anche storico cfr. MALAGUZZI-VALERI, I, p. 588 e ss.

Per la zona del suburbio milanese in genere, con notizie storiche anche sugli esempi citati nel testo cfr.: C. FUMAGALLI - D. SANT'AMBROGIO - L. BELTRAMI, *Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano,* Milano, 1891-92; U. NEBBIA, *Milano che sfugge*, Milano, 1909; P. MEZZANOTTE-G. C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia,* Milano, 1948; C. PEROGALLI-G. C. BASCAPÈ, *Ville milanesi,* Milano, 1965; S. LANGÈ, *Ville della provincia di Milano,* Milano, 1972; C. PEROGALLI, *Cascine del territorio di Milano*, Milano, 1975.

Sulla Bicocca degli Arcimboldi cfr. inoltre: A. ANNONI, *L'edificio quattrocentesco della Bicocca degli Arcimboldi presso Milano,* Milano, 1922; L. GRASSI-L. COGLIATI ARANO, *La Bicocca degli Arcimboldi,* Milano, 1977 (con ampio repertorio bibliografico); e sulla Mirabella: A. ANNONI, *Cenni storici sulla villa Mirabello*, in « La casa di lavoro per i ciechi di guerra », Milano, 1930.

Sulla Zelata pavese cfr.: L. C. BOLLEA, *La Zelata morimondese e Viscontea e gli ultimi suoi signori,* B.S.P.S.P., XXXI, 1931, pp. 21-74; XXXIV-XXXV, 1934-35, pp. 5-162.

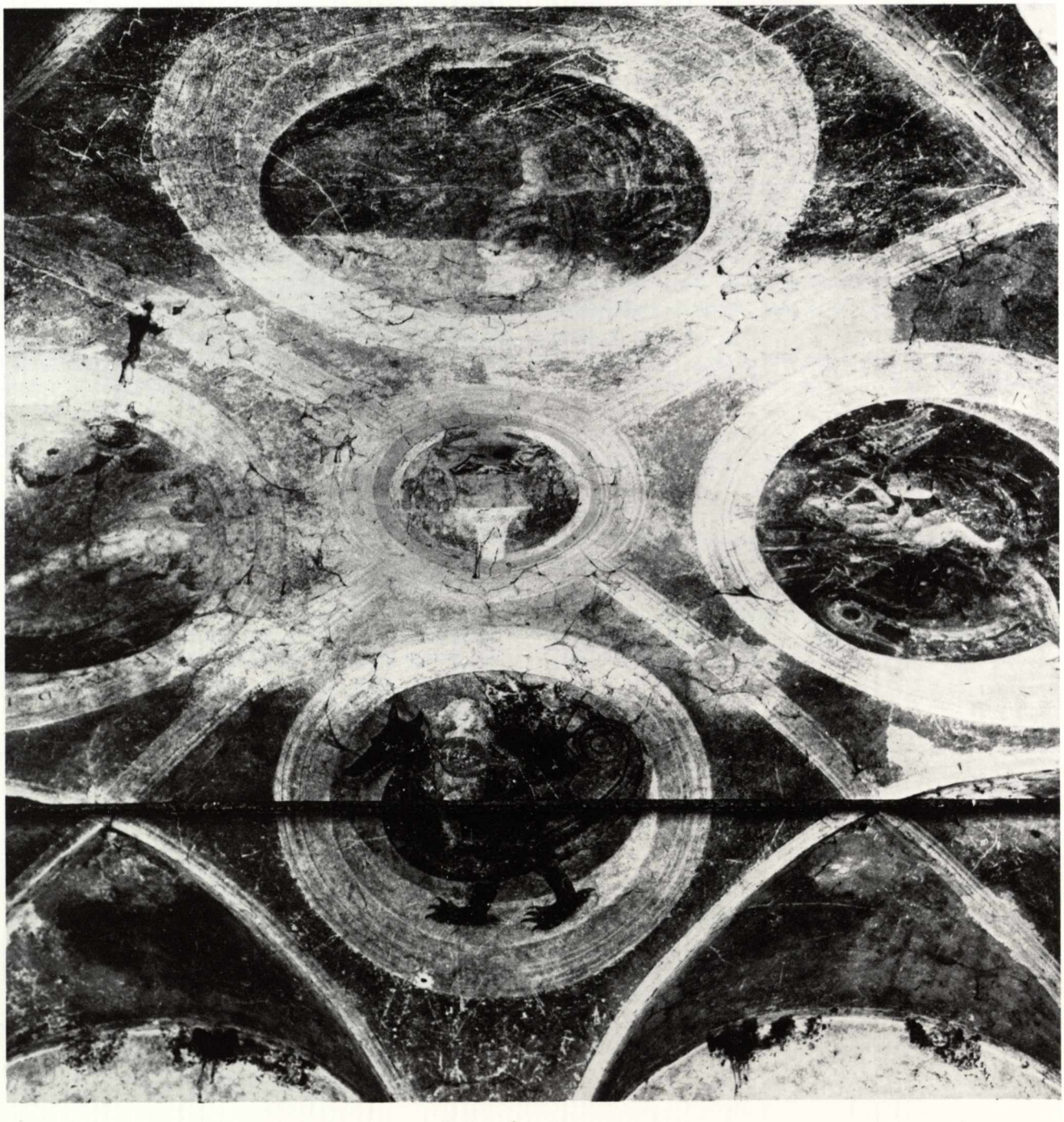
Sul territorio pavese in genere cfr. inoltre l'utile guida di M. MERLO, *Castelli, rocche, case-forti, torri della provincia di Pavia*, 2 voll., Pavia, 1971.

Per la Sforzesca resta fondamentale il contributo di A. COLOMBO, *La fondazione della Villa Sforzesca secondo Simone del Pozzo e i documenti dell'archivio vigevanasco,* in « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », I, 1896, pp. 217-224; 370-379; II, 1897, pp. 371-383; IV, 1899, pp. 365-374; VII, 1902, pp. 180-213; cui si aggiunga E. SOLMI, *Leonardo da Vinci nel castello e nella Sforzesca di Vigevano*, in « Viglevanum », V, 1911, pp. 48-57, 138-149; V. RAMELLA, *Storia della città di Vigevano*, Vigevano, 1972, p. 104 e ss. La dipendenza della struttura lombarda dalla villa medicea di Poggio a Caiano è sostenuta da P. FOSTER, *Lorenzo de' Medici's Cascina at Poggio a Caiano*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », giugno 1969, pp. 47-56; ripreso da L. H. HEIDENREICH, *La villa: genesi e sviluppi fino al Palladio*, in « Bollettino Centro Internazionale Storia dell'Architettura A. Palladio », XI, 1969, pp. 11-22 (con ampia bibliografia generale).

Per la politica feudale in età sforzesca cfr. G. CHITTOLINI, *Infeudazioni e politica feudale nel Ducato Visconteo Sforzesco*, in « Quaderni storici », gennaio-aprile 1972, pp. 57-130.

[3] *Sotto: la volta della prima stanza del corpo di fabbrica quattrocentesco. Si noti la coordinazione prospettica dei tondi con i putti all'oculo centrale dove compaiono le insegne di Francesco Eustachi.*

[4] *A fianco: la facciata settentrionale della villa. Al piano terra, ai lati del camino, sono state asportate le formelle che ornavano le finestre mentre al primo piano una delle aperture originarie è murata. Il camino è stato privato della naturale conclusione e tutto il sistema di copertura risulta rifatto.*



CASELLE

La residenza suburbana di Caselle Lomellina, nei pressi di Villanova d'Ardenghi, fu costruita da Francesco Eustachi.

Come gli studi storici hanno ampiamente chiarito, la famiglia Eustachi, di origine plebea, acquistò peso nella vita cittadina e dell'intero Ducato con Pasino, comandante del naviglio sotto gli ultimi Visconti. Mercanti, banchieri ed imprenditori, Pasino e figli accumularono una ingentissima fortuna costituita, oltre che da un'alta percentuale di capitale liquido, da numerosi possedimenti immobiliari e terrieri dislocati nell'area cremonese, nel Siccomario, nell'Oltrepò e nel Vigevanasco.

Nella zona della Lomellina orientale reiterati acquisti di beni fondiari sono del resto segnalati dalle fonti documentarie; Antonio di Pasino procedeva ad esempio nel 1449 all'acquisto di terreni coltivati a vigna e a bosco, di una casa e di un mulino a Limido; Giacomo suo figlio comperava ancora presso Limido nel 1448 trenta pertiche di prato ed altre cento nel 1451; nel 1456 otteneva il rinnovo dell'investitura di un appezzamento in territorio di Villanova d'Ardenghi e delle Caselle e infine nel 1457 dava in affitto un suo mulino presso Zerbolò.

I figli ed eredi di Antonio pervennero alla spartizione dei beni nel settembre 1475 e da tale data il possedimento di Caselle spettò a Francesco Eustachi.

Secondo Luigi Rossi, il suo più informato biografo, Francesco, nipote di Pasino, si dedicò agli studi giuridici ed ecclesiastici, sembra di capire più per motivi di oculata politica personale e familiare che per vocazione. Dapprima francescano, poi dell'ordine degli Umiliati, ottenne la carica di protonotario apostolico nel 1481 ed accumulò le rendite di non poche commende.

Della villa egli lasciò sommaria ma chiara descrizione nel suo testamento, dettato proprio a Caselle il 12 luglio 1486, quando disponeva che la *domus* con i suoi cortili sino al forno e con i suoi giardini passasse dopo la sua morte in proprietà del fratello Filippo, all'epoca consigliere ducale e castellano della fortezza di Porta Giovia. Secondo il dettato testamentario all'erede spettava anche il compito di portare a termine i lavori non ancora conclusi come più gli sarebbe piaciuto.

Francesco sopravvisse secondo il Rossi ancora qualche tempo, probabilmente sino al 1488, ma il suo testamento permette di fissare un utile termine *ante quem* per il corpo di fabbrica superstite.

Poiché infatti, come si dirà diffusamente più avanti, terrecotte ed affreschi portano le insegne di protonotario apostolico a cornice dello stemma familiare, la cronologia della *domus* dovrebbe ragionevolmente collocarsi tra il

[5] *Sotto: la fronte della domus. La consistenza del corpo originale è bene indicata dalla discontinuità del paramento murario e dalla spiovenza del tetto che copre la superfetazione. La decorazione del portale è stata asportata ed una evidente ripresa di muro indica che si è tentato di rimuovere anche la finestra del primo piano.*

1481 ed il 1486, rispettivamente data di acquisizione della carica ecclesiastica e anno della stesura del testamento.

Altra utile notizia il documento riserba circa il considerevole impegno economico della committenza giacché Francesco stabilisce che duemila libbre imperiali siano da sottrarsi dalle sue rendite personali e vadano a favore di lavori di restauro alla chiesa od al monastero dell'Abbazia di Arona, come restituzione della somma stornata dai redditi dell'abbazia proprio per i lavori *in domibus Caxellarum*.

Del complesso quattrocentesco non sussiste oggi che un isolato corpo di fabbrica.

Si tratta di un edificio cui si accede, attraverso una apertura arcuata originaria, dal lato breve ovest; e che risulta diviso in due ambienti, ad icnografia quadrata il primo, accentuatamente rettangolare il secondo.

La prima stanza, coperta da volta, serviva palesemente da ambiente di snodo funzionale: nella parete che fronteggia l'entrata si apre nell'angolo sinistro la porta di accesso alla grande sala retrostante; nella parete destra, ancora adiacente all'angolo con la facciata, restano le evidentissime tracce di un'altra porta ora murata, di dimensioni leggermente maggiori della prima. Vi si accedeva salendo uno scalino di cui rimane il piano di pedata.

La parete sinistra della sala quadrata era aperta in due arcate probabilmente verso lo spazio esterno. La decorazione in terracotta a formelle quadrate con un fiore centrale in rilievo, applicata lungo il profilo esterno degli archi, è ancora in opera per larghi tratti. Risulta immorsata nei setti di tamponamento che ora chiudono uniformemente tutto il fianco della sala ed è visibile dagli ambienti di un corpo di fabbrica parzialmente addossato all'edificio quattrocentesco.

La stanza rettangolare, coperta da volta unghiata, è in comunicazione diretta solo con il vano antistante. Prende luce da due ampie finestre di larghezza lievemente diseguale, disposte simmetricamente ai lati del grande camino, ora internamente otturato, ma la cui ampiezza è pienamente avvertibile all'esterno, dove la canna fumaria aggetta dal filo della muratura. La sala non presenta uscite o fonti di illuminazione sulle pareti sud ed est e questo induce a pensare ad una testata di fabbrica che almeno su uno dei lati fosse allineata con il confine di proprietà.

Al primo piano della casa si sale da una scala esterna che serve una superfetazione addossata al primo tratto del fianco sud della fabbrica quattrocentesca e che per suo conto immorsa sul retro, in prossimità di un vecchio forno, una speronatura muraria del XV secolo, forse ultimo residuo dell'antico vano scala.

I muri maestri vincolano anche la distribuzione del primo piano: dei due ambienti il primo è coperto da una volta rifatta ed abbassata nel corso dei secoli, mentre la lunga sala rettangolare è coperta da un soffitto a cassettoni. Nel muro meridionale si apriva un camino, pensile ed aggettante all'esterno, crollato alcuni anni or sono.

Il solaio infine è illuminato da alcune piccole finestre aperte in tutti i muri perimetrali.

La restituzione della planimetria della casa di Francesco Eustachi quale è sommariamente indicata dal testamento del proprietario è impossibile allo stato attuale, ma alcuni indizi permettono se non altro di indicare in quali direzioni si doveva svolgere la fabbrica. La porta murata della prima stanza del piano terra e la speronatura muraria retrostante, perpendicolare al muro perimetrale, indicano che l'edificio proseguiva in questo senso.

D'altro canto la cantina che si svolge sotto il corpo rettangolare, coperta da volta a botte, continua con analoga struttura sotto alcuni ambienti del grande corpo di fabbrica che corre in direzione est-ovest e che, parzialmente addossato alla *domus*, dovrebbe, secondo questo indizio, almeno per qualche tratto, insistere su antiche fondazioni.

L'impossibilità ad eseguire una rigorosa ricognizione delle cantine, cui si accede solo da un pertugio aperto nella muratura quattrocentesca, non ha permesso di verificare una tenace tradizione orale che vuole che dai sotterranei di Caselle si potesse accedere, attraverso un percorso voltato, ad altre proprietà adiacenti.

I muri esterni di Caselle portano evidentissimi i segni delle riprese di muro seguite alla rimozione delle membrature in terracotta che anche in questo caso costituivano integrazione cromatica e plastica della compagine strutturale.

Sono infatti rimaste in loco tutte le piccole finestre del primo piano mentre, intorno al 1892, furono staccate e passarono ai Civici Musei di Pavia le grandi finestre del piano terra che fiancheggiavano il camino e l'arco del portale di accesso.

L'esame delle terrecotte ripropone il consueto tema della coesistenza e della compenetrazione di formule stilistiche tardogotiche e rinascimentali.

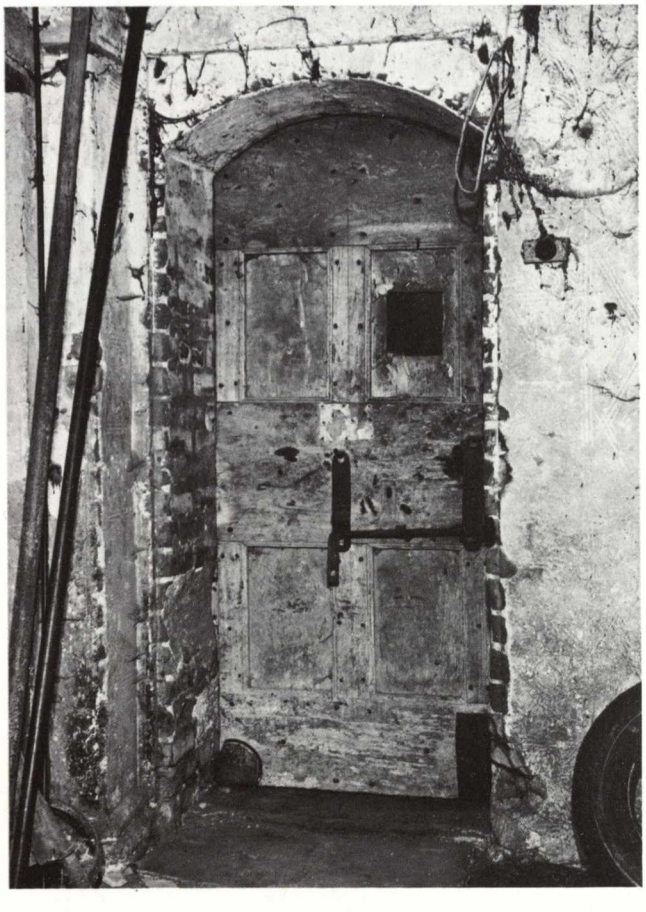
L'intaglio risente uniformemente di segni grafici che tradiscono la lunga educazione gotica soprattutto nella definizione dei margini e delle nervature delle foglie. Viceversa si avverte sensibilmente il ricorso a differenziati formulari tematici e nei singoli motivi decorativi e nella loro composizione.

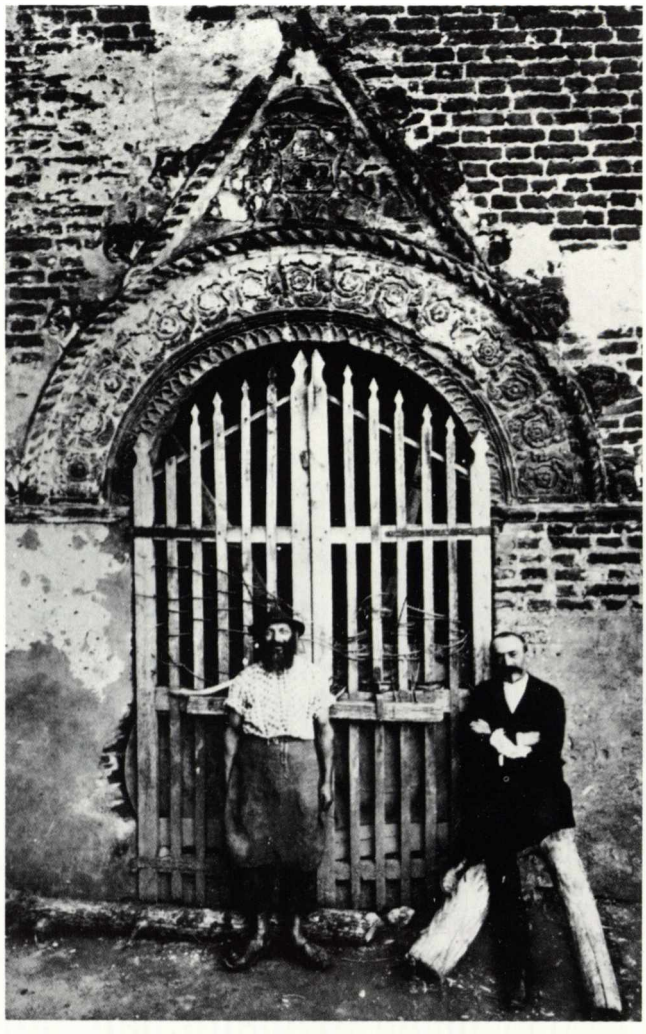
Le forme più arcaiche compaiono nell'arco a tutto sesto della porta, sormontato e concluso da una cuspide che reca lo stemma familiare cui è sovrammesso il cappello di protonotario apostolico. Tornano qui gli archetti acuti polilobi nella ghiera più interna, la cordonatura a torciglione nel profilo esterno, i gattoni a morbide fogliacee che sfrangiano la compatta linea di contorno. Anche il tema del girale vegetale, dove la spirale ha esito nel fiore, compone i cerchi concentrici con ritmo serrato di gusto tipicamente arcaico.

Nelle grandi finestre rettangolari rimosse dal fianco nord, una sola delle quali è oggi ricomposta nelle sale del Museo, gli elementi rinascimentali, pur accostati ad archetti acuti polilobi, sono più risentiti. Informano infatti la sintassi compositiva nel taglio d'insieme, nelle cornici ad ovuli e dentelli, nell'inserzione del busto clipeato tra gli archi acuti che determinano la bifora. Quest'ultimo tema, per suo conto assai diffuso ed in analoga

[6] *Sotto, a sinistra: una delle porzioni rimaste in opera della decorazione delle arcate con cui la prima stanza si apriva verso l'esterno.*

[7] *A destra: la porta che mette in comunicazione le stanze del piano terra.*





[8] *A sinistra, in alto: il portale quattrocentesco ancora in opera. La foto, scattata forse poco prima della rimozione, nel 1892, appartiene, come le altre della serie, all'Archivio fotografico dei Civici Musei Pavesi.*

[9] *In basso: particolare delle formelle con girali vegetali del portale proveniente da Caselle. Pavia, Musei Civici.*

[10] *Sotto: la grande sala del primo piano.*

sintassi già comparso nelle finestre dell'Ospedale Maggiore milanese, si segnala per i connotati decisamente eroici di almeno una delle teste virili.

Sempre da Caselle provengono al Museo Civico altri frammenti.

Si tratta di una finestra asportata dal corpo di fabbrica addossato alla *domus* di Francesco Eustachi e di alcuni capitelli erratici, ora presso i depositi.

Di impaginazione più arcaica delle precedenti, sia per la forma archiacuta che per la cornice sotto il davanzale, la finestra utilizza formelle ben note nell'area pavese. I graziosi putti tra motivi vegetali sono infatti gli stessi che ornano gli archi del più antico chiostro di San Lanfranco e che, in città, ricorrono nel grande chiostro del Seminario e nella facciata di Santa Maria del Carmine.

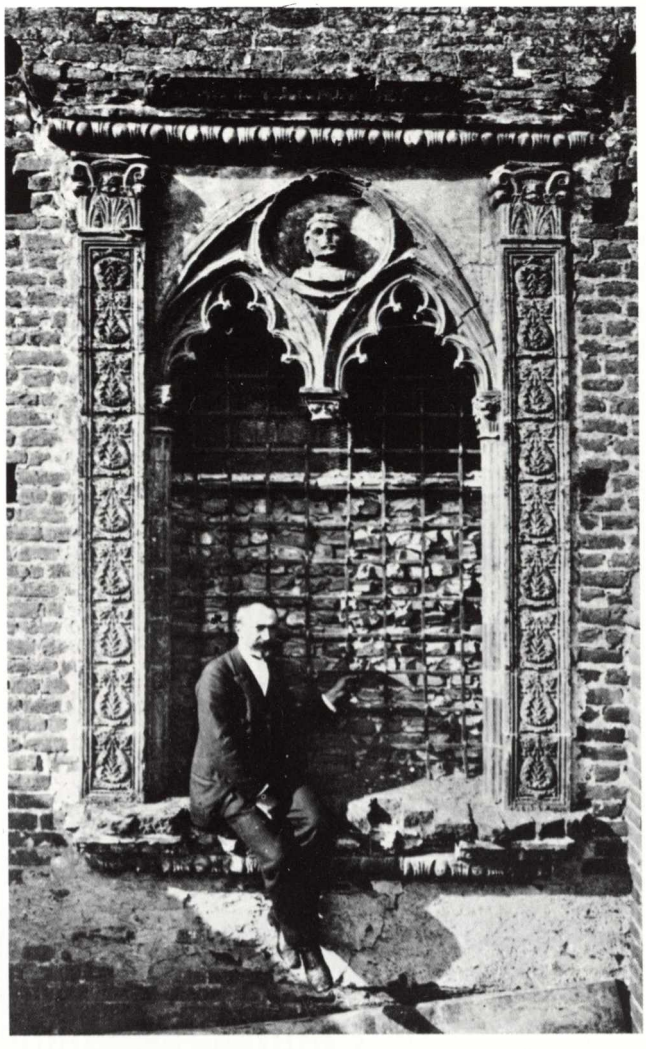
Anche i singoli capitelli provengono dagli stampi della fornitura del chiostro di San Lanfranco, commissionati dall'abate Zanachi nel 1467, e recano ancora la scritta e la data della vecchia committenza.

Poiché anche le formelle che ornano le spalle delle finestre rettangolari compaiono nell'area urbana ad esempio in Palazzetto Cavagna-Sangiuliani, se ne deduce che per la villa di Caselle il materiale prefabbricato fu portato dalla città.

Un'utile indicazione circa le maestranze attive alla villa viene ancora dal testamento di Francesco Eustachi. Questi infatti lega a maestro Giacomo da Can-

[11] *A destra: la finestra del fianco settentrionale a sinistra del camino, ancora in opera (ante 1892). (Pavia, Archivio fotografico dei Civici Musei).*

[12] *Sotto: particolare della finestra staccata e ricomposta. Pavia, Musei Civici.*



dia venti libbre imperiali *pro operibus factis* a Caselle.

Il pagamento, invero di modesta entità, lega tuttavia stabilmente ad un'opera concreta un maestro da muro ben noto per via documentaria.

Dei maestri da muro del resto la fabbrica rivela la presenza nei particolari come il taglio tradizionale delle porte interne, nella struttura che evidenzia le canne fumarie, nel gusto per la compagine muraria priva di valenze figurali dove il compito dell'ornato è interamente affidato e limitato alle membrature in terracotta a stampo.

La ricchezza esplicata dalla committenza è tuttavia evidente nella decorazione interna.

Le volte delle due stanze a pian terreno sono affrescate e le pareti tutte di questi ambienti, anche nello sguancio

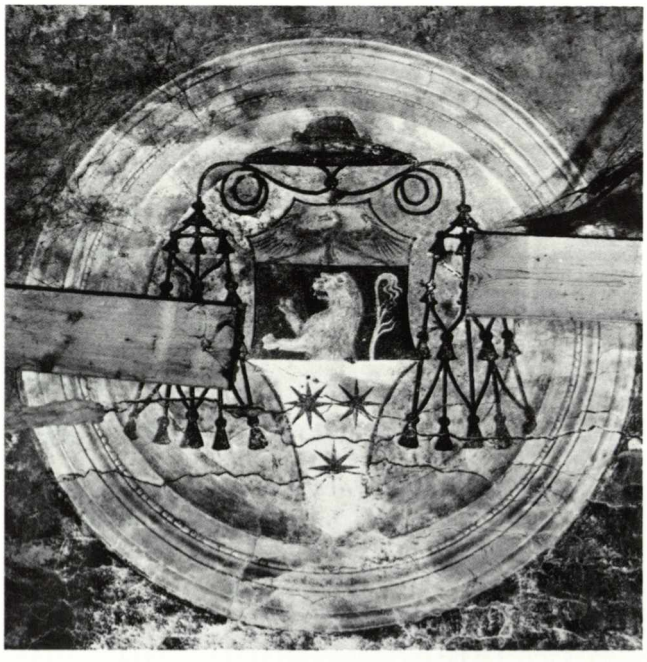
delle finestre e nelle spalle delle porte, sono coperte da una fitta trama di disegni graffiti sull'intonaco bianco.

Il tema ricorrente è quello dei rombi con la S inscritta, ma nelle lunette determinate dagli attacchi delle volte ed intorno a porte e finestre i motivi si differenziano: compaiono le comuni scaglie di pesce, ma anche quadrati con fiori inscritti, curve zigzaganti, tutto un repertorio variato e, per quanto ingenuo e delineato rozzamente, distribuito con molta attenzione al diverso valore delle campiture e della modellazione parietale.

Il brano decorativo di più alta qualità è tuttavia costituito dagli affreschi delle volte dove sono ad evidenza impegnati due maestri, l'uno di fresca e delicata ispirazione, l'altro di capacità più modeste ed in rapporto di dipendenza dal primo.

Alla personalità maggiore spettano gli affreschi della prima stanza che raffigurano, entro oculi aperti e prospetticamente strombati, putti che suonano strumenti musicali in groppa a draghi alati.

Contro il fondo verde smeraldo organizzato in scomparti da modanature architettoniche dipinte, che solo per alcuni tratti seguono gli spigoli reali determinati dalle penetrazioni angolari, i quattro oculi maggiori sono prospetticamente coordinati al tondo minore centrale, dove ritornano lo stemma e le insegne di Francesco Eustachi.



[13] *In alto a sinistra: stemma della famiglia Eustachi. Particolare degli affreschi della volta della seconda sala del piano terreno.*

[14] *In basso: particolare degli affreschi della volta della prima sala. Il putto suona il liuto. Sulla cornice interna dell'oculo si leggono poche lettere della scritta quattrocentesca.*

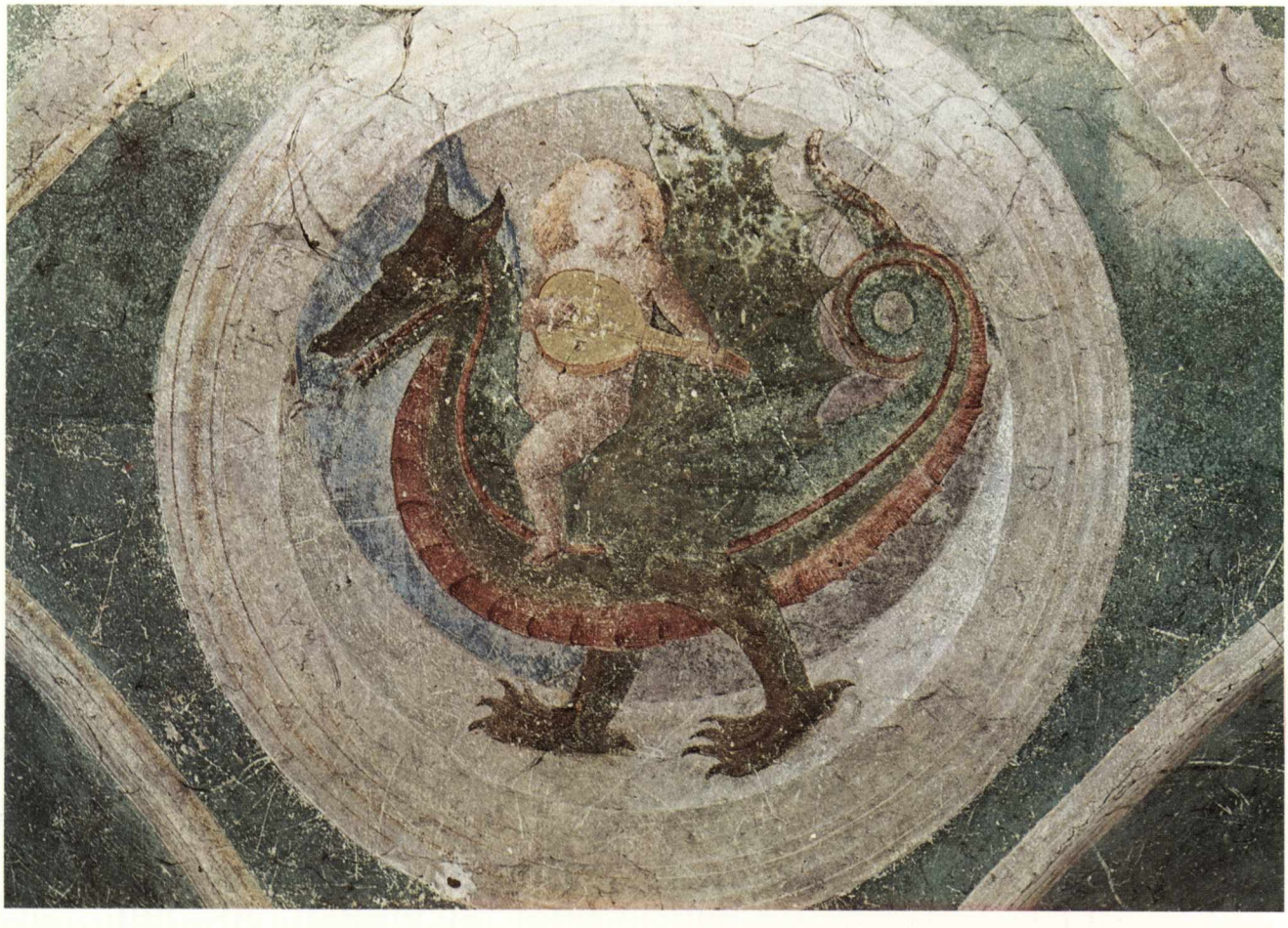
Nelle cornici interne dei tondi corrono scritte moraleggianti, per buona parte illeggibili, il cui tema dominante sembra essere l'esaltazione della *virtus*.

Nell'ordine, procedendo in senso orario, si legge: nel primo oculo in corrispondenza dell'entrata, dove il putto regge l'arpa: QUI NOCENS ... T ... US EST. Nel tondo con il putto che porta la fidula: DIFICILLIMA VIRTU[S] VERSATUR C.. R .. CHA. Nell'oculo con il putto che reca il liuto: DOMA..NTA VIRT... Nel quarto tondo dove il putto suona piffero e tamburo l'unica scritta integra: MERITO SECURA EST MENS PURA.

Le raffigurazioni interne si segnalano per la particolare grazia compositiva. I draghi alati dal manto verde e con ventre rosso cupo sono resi pur nel piglio araldico con bonomia immaginativa; ma è soprattutto nel modellato dei putti che il maestro rivela ottime qualità pittoriche.

Le anatomie sono definite con sensibilità e senza sperequazioni compositive; la gamma cromatica chiara e delicatamente sfumata evidenzia le figurine contro le forti tinte piatte degli sfondi.

Lo schema generale richiama l'organizzazione del soffitto della Cappella Castiglioni, di un decennio anteriore, ma si presenta più evoluto nel coordinamento prospettico mentre la resa pittorica, pur avvalendosi di colori brillanti e talora in forte contrasto, individua un artista immune da incertezze ed asprezze ricorrenti in alcuni anonimi esponenti della cultura del Rinascimento umbra-



tile, legato per certi raffinati effetti all'ambito bembesco dei frescanti della Cappella Ducale di Milano.

La volta lunettata della stanza rettangolare presenta anch'essa su uniforme campo verde, non altrimenti organizzato, tre oculi: nei laterali ritornano figure di giovani in groppa ai draghi e in quello centrale si ripetono le insegne dell'Eustachi.

L'effetto prospettico di subordinazione all'oculo centrale è disperso nella vastità dimensionale della volta e le figure sono delineate con tratti più aspri e risentiti e manifestano una più generale insensibilità cromatica.

I due maestri attivi a Caselle, la cui mano non sembra di poter riconoscere in altre opere note, sono anonimi.

Il testamento di Francesco cita in due passi un maestro Gabriele da Cassano, pittore, noto attraverso i documenti dal 1486 al 1496. L'Eustachi gli lascia una diploide di cuoio e lo dispensa dal rendere conto ai suoi eredi delle somme in denaro che gli ha dato o gli ha lasciato amministrare.

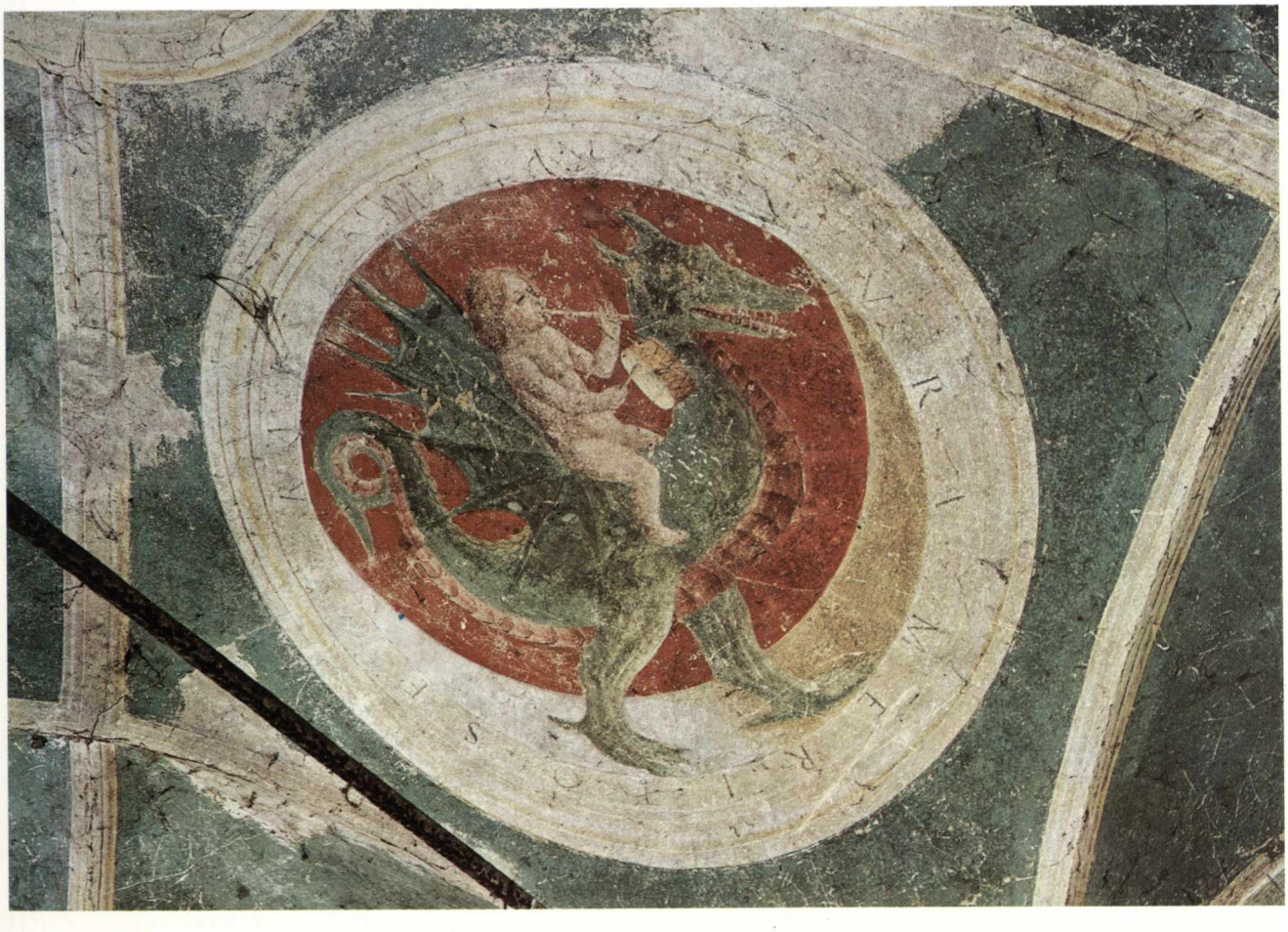
La citazione non è dirimente in questo caso, anche se non è da escludersi la possibilità di individuare nel maestro pavese uno dei frescanti della villa.

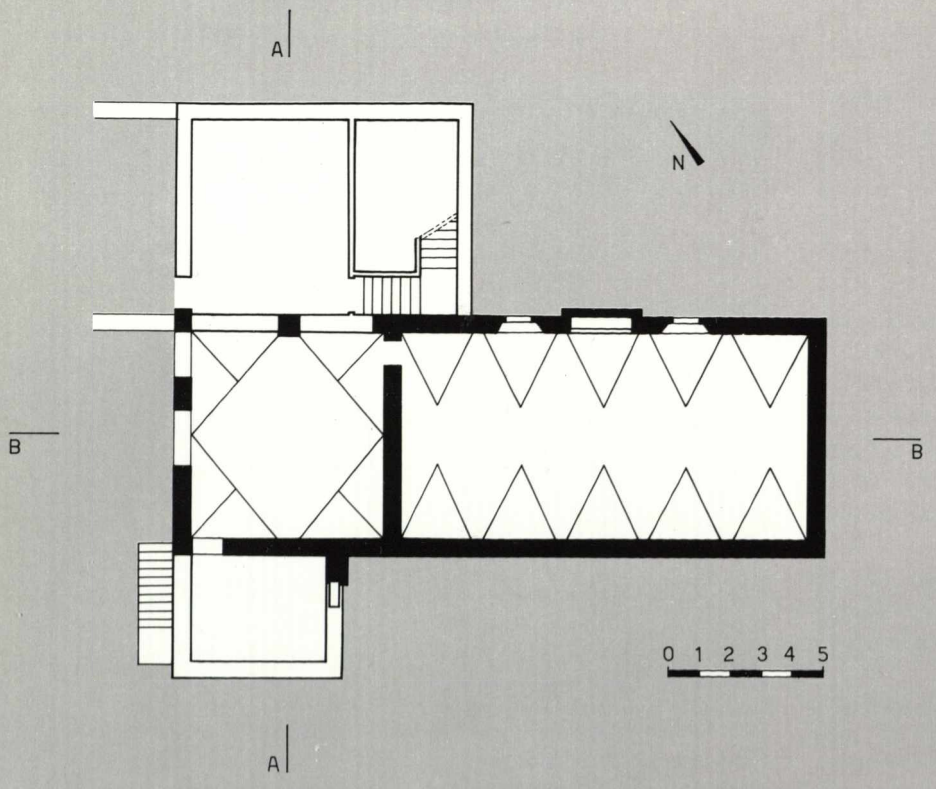
NOTA BIBLIOGRAFICA

Per la storia della famiglia Eustachi sotto i Visconti, al momento dell'ascesa degli Sforza, ed il suo ruolo nelle vicende del Ducato cfr.: G. VIDARI, *Arsenale, Darsena e campo*

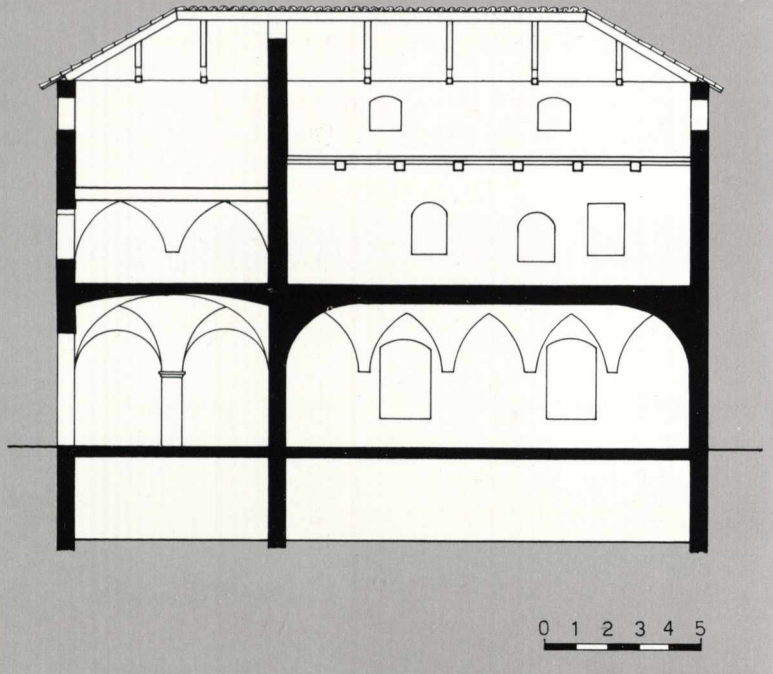
[15] *Sopra: testa di guerriero, particolare di una delle grandi finestre del piano terreno. (Pavia, Musei Civici).*

[16] *Sotto: particolare degli affreschi della volta della prima sala. Il putto suona piffero e tamburo. La scritta nella cornice architettonica dice: MERITO SECURA EST MENS PURA.*

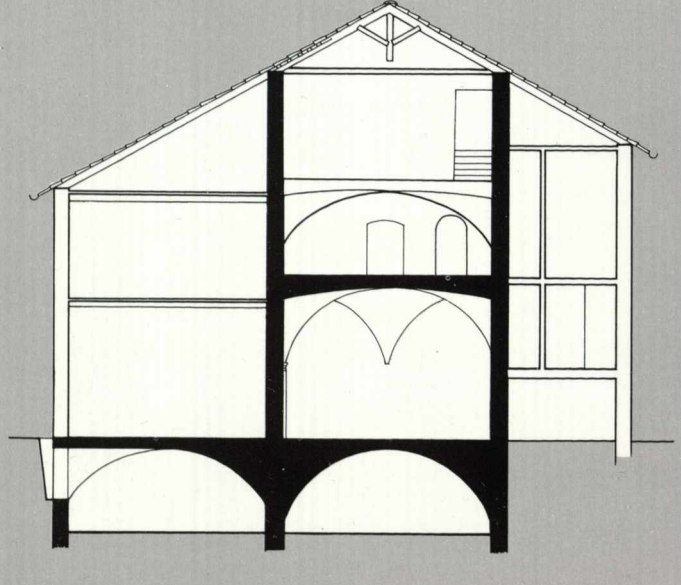




[17] *Planimetria: in nero le strutture quattrocentesche. Sul lato occidentale solo l'apertura al centro della parete è originale.*



[18] *Sezione longitudinale. E' evidente l'abbassamento della volta al primo piano.*



[19] *Sezione trasversale: il rilievo pone in luce come la cantina quattrocentesca si estenda oltre il corpo di fabbrica superstite.*

[20] *A fianco: la finestra ogivale prima della rimozione (ante 1892). (Pavia, Archivio fotografico dei Musei Civici).*

[21] *Sotto: particolare dei cotti della finestra archiacuta. Pavia, Musei Civici.*

del tiro a segno in Pavia, Pavia, 1892 (per Caselle p. 23); G. Dell'Acqua, *La lapide sepolcrale di Pasino degli Eustachi e un documento inedito che lo riguarda*, in B.S.P., 1893, pp. 91-99; C. Sacchi, *Il Comune ed il Contado di Pavia nell'acquisto del Ducato di Milano*, M.D., 1894-'98, pp. 103-173; P. Moiraghi, *Curiosità pavesi*, I, Pavia, 1896, pp. 7-24; L. Rossi, *La flotta sforzesca nel 1448-'49*, B.S.P.S.P., XII, 1912, pp. 3-17; Idem, *Gli Eustachi di Pavia e la flotta viscontea e sforzesca nel secolo XV*, B.S.P.S.P., XIV, 1914, pp. 30-70; 147-193; 362-400; XV, 1915, pp. 155-227; XXIV, 1924, pp. 27-100; XXV, 1925, pp. 33-84; XXVII, 1927, pp. 17-72; XXVIII, 1928, pp. 253-287; Idem, *Vertenza giurisdizionale ecclesiastica e canonica per una monaca del Monastero di Santa Maria Teodote*, XXIX, 1929, pp. 229-241; Idem, *Pietro Pasino degli Eustachi: giureconsulto, podestà, vicario di provvisione, consigliere ducale, senatore (1417?-1482)*, B.S.P., 1937-1938, pp. 53-110; G. Aleati, *Una dinastia di magnati medioevali: gli Eustachi di Pavia*, in Studi in onore di Armando Sapori, II, Milano, 1957, pp. 747-757.

Cfr. inoltre il regesto documentario manoscritto di C. Marozzi, cart. 434, Pavia, Civica Biblioteca Bonetta.

La biografia di Francesco è tracciata da L. Rossi, *Francesco degli Eustachi. Protonotario Apostolico, Consigliere Ducale, Senatore (1415-1488)*, B.S.P.S.P., XXXIII, 1933, pp. 187-264. Nel testo, oltre alle vicende della vita spesso avventurosa del Protonotario, l'autore ne parafrasa il testamento da cui si apprendono, oltre a quelle inerenti la villa, altre notizie di interesse storico artistico. L'Eustachi lasciava ad esempio alla chiesa di Carbonara un'ancona raffigurante la Vergine col Bambino, San Sebastiano ed il proprio ritratto in atto di preghiera.

Per un refuso tipografico l'ubicazione del documento non è correttamente riportata nel testo del Rossi. L'indicazione dell'originale negli atti del notaio Giovan Battista de Vaylate, pacco 1486-1489, presso l'A.N.P., e di una copia negli atti di Damiano Landolfi, pacco 1468-1490, è data dal Maiocchi, *Cod. Dipl.*, I, 1937, n. 1297.

Sulla villa quattrocentesca: per i passaggi di proprietà che si verificarono a partire dal sec. xvii, dapprima al marchese Giovanni Beccaria, indi agli Olevano, cfr., oltre al già citato regesto del Marozzi, A. Corona, *Il Castello di Caselle*, in « Il Giornale di Pavia », 25 ottobre 1968, p. 9, che precisa come l'Ospedale San Matteo acquistò il complesso nel 1861 dall'ing. Valvassori di Torino. Il Corona dai documenti del-

[22] *Sotto a sinistra: particolare della finestra rimossa dal fianco settentrionale. Pavia, Musei Civici.*

[23] *A destra: capitello in cotto da Caselle. Lo stampo fu formulato per il chiostro di San Lanfranco e nell'abaco compare la scritta relativa alla prima committenza: HOC OPUS F. F. LUCAS ABBAS S. L. 1467.*

[24] *Nella pagina seguente « Belvedere con Scarpona Moncucco e C.na Oltrona Camp.a Sott.na Pavese » Pavia, Archivio di Stato. La mappa, di piccolo formato, non è datata e riproduce con particolare eleganza del segno grafico la situazione rilevata nel 1750. In basso sulla destra una schematica impressione del complesso architettonico.*

l'Archivio ospedaliero, ricava che i puntelli apposti alla volta della grande sala del pian terreno, tuttora in funzione, furono collocati nel 1926.

Per informazioni riassuntive e per cenni a preesistenti insediamenti sull'area di Caselle cfr. M. Merlo, *Castelli, rocche, case-forti, torri della Provincia di Pavia*, op. cit., I, Pavia, 1971, pp. 246-250. Ignoro se le Caselle, già possesso nel XIII sec. del Monastero Vecchio di Pavia (cfr. A. Borlandi, *Il monastero pavese Sanctae Mariae Veteris ed il suo mosaico a figure,* in « Studi sul Medioevo Cristiano offerti a R. Morgheri », Roma, 1974, p. 139) siano da identificarsi con la zona in esame. La diffusione del toponimo mi sconsiglia dall'avanzare affrettate conclusioni.

Per l'esame delle terrecotte trasferite ai Musei Civici cfr. A. Peroni, *Pavia - Musei civici del Castello Visconteo*, Bologna, 1975, pp. 107, 108-109, 112. Un cenno ed una riproduzione della grande finestra architravata sono nel testo del Malaguzzi-Valeri, II, p. 325, il quale ritiene erroneamente che l'insieme provenga da edificio urbano. Sui frammenti erratici attualmente presso i depositi dei Civici Musei pavesi cfr. [R. Soriga], *Inventario del materiale archeologico in pietra, marmo, bronzo, legno e terracotta, non collocato sotto vetrina,* Ms., Pavia, Musei Civici.

Su Giacomo da Candia cfr. Maiocchi, *Cod. Dipl.*, I, nn. 774, 807, 1192, 1314, 1352, 1372, 1436; e M. G. Albertini Ottolenghi in questo stesso volume, p. 114.

Anche per le notizie su Gabriele da Cassano, si rimanda al Maiocchi, *Cod. Dipl.*, nn. 1297, 1426, 1516 (il maestro è chiamato a prendere parte ai lavori alla Sala della Balla nel Castello di Milano), 1773, 1803, 1914.

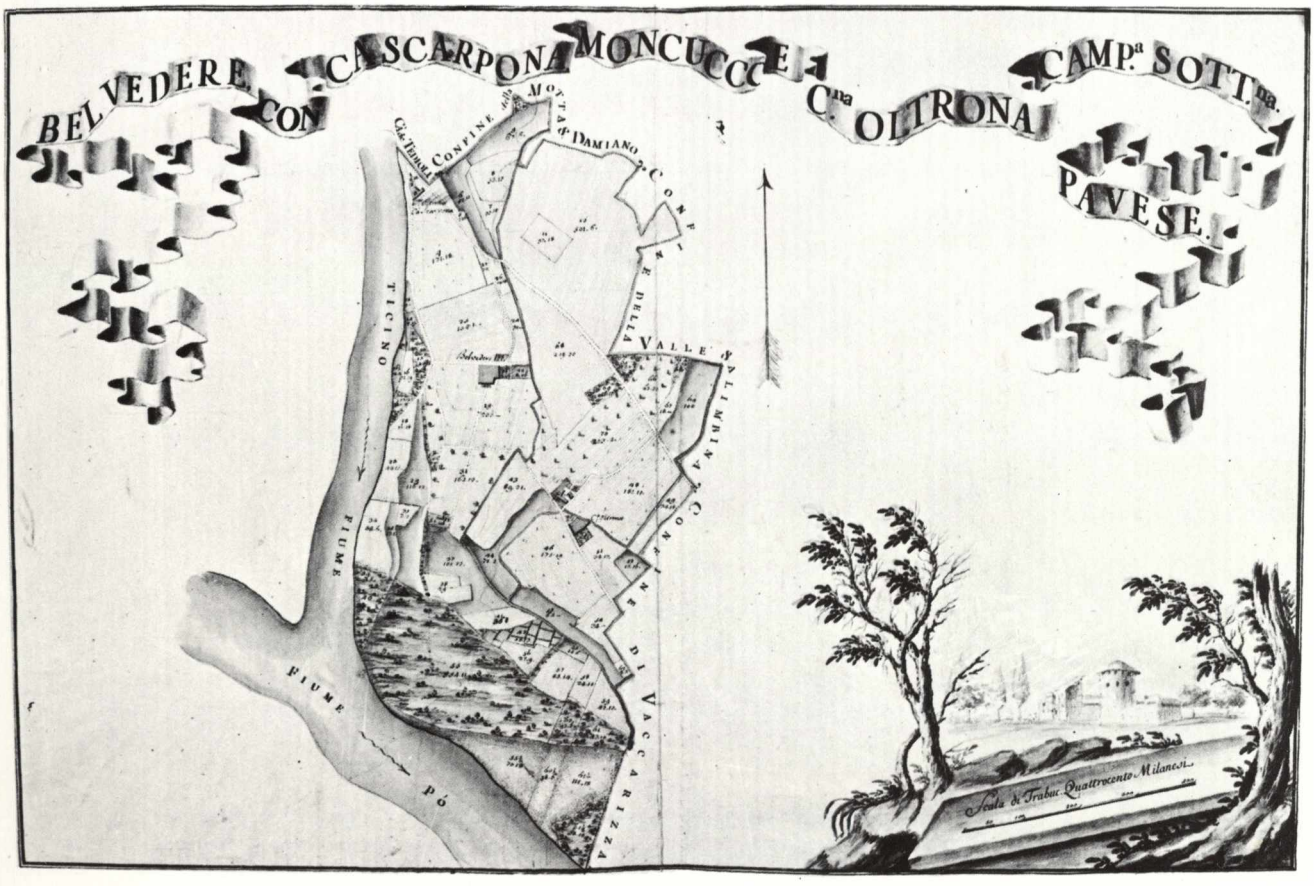
BELVEDERE

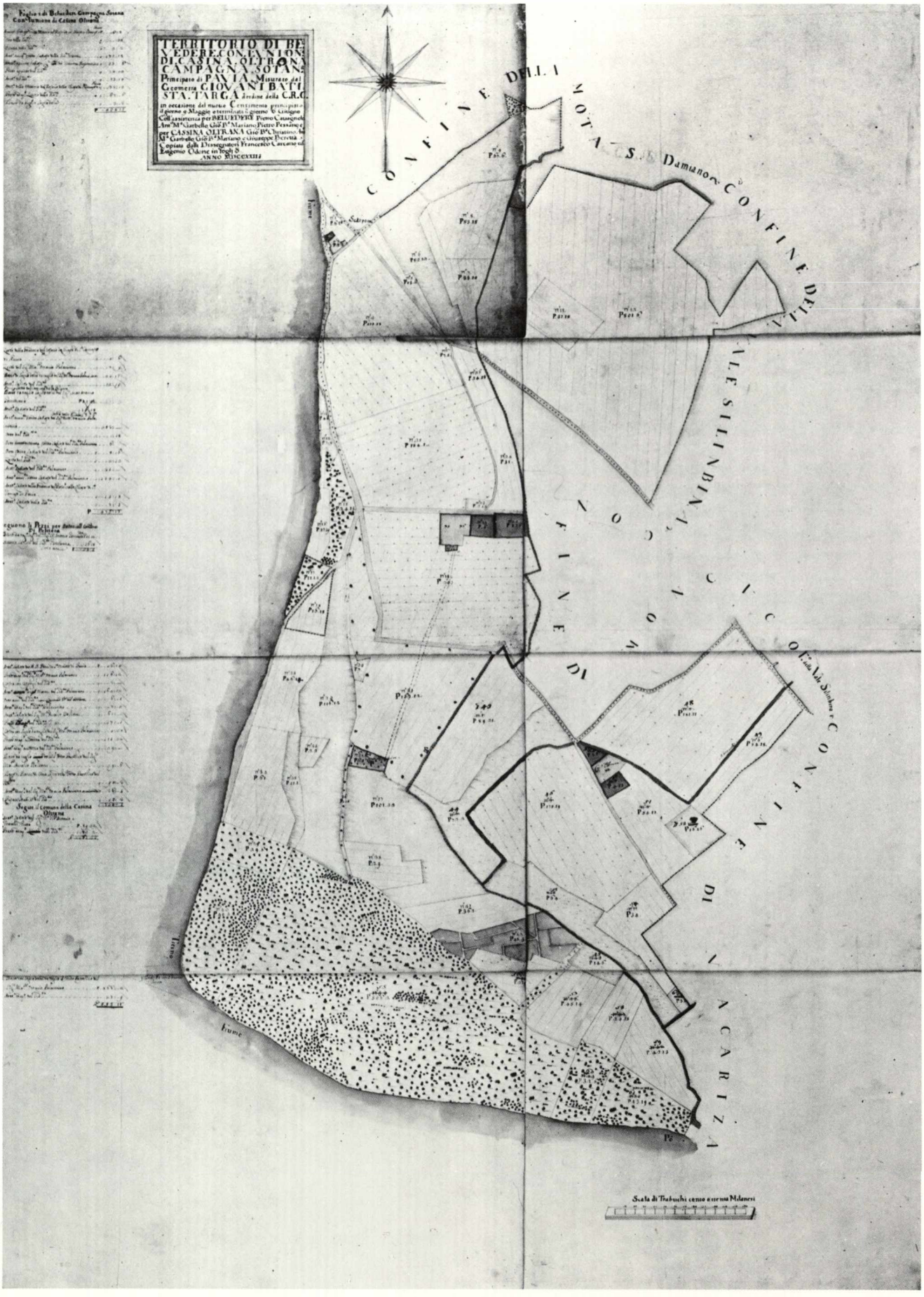
Il 6 febbraio 1503 il senatore ducale Filippo Bottigella acquistava dai conti Giovan Matteo e Galeazzo Attendolo Bolognini alcuni possedimenti in località di Belvedere nella campagna ad est della città, tra la cascina Scarpone e San Lorenzo.

Il contratto di vendita, preciso e dettagliato nell'elencare i beni oggetto del passaggio di proprietà, permette di stabilire che nella zona esisteva una residenza dotata di tutte le strutture dell'azienda agricola.

Il Bottigella acquistava infatti un *caxamentum magnum et altum* cui erano addossati i depositi per il letame e che era provvisto di una cantina attrezzata per la spremitura dell'uva e la fermentazione del vino. La vendita interessava anche il giardino adiacente compreso entro perimetro murario, il pozzo e lo spiazzo antistante la casa ed il muro del giardino allineato con la facciata di questa. Gli appezzamenti che corredavano la proprietà erano un prato confinante con la roggia, una vigna nei pressi di una cascina — costruzione minore ben distinta dalla precedente — ed un terreno su cui sorgevano la pescheria, una casa ed altri minori edifici. Poiché i conti Bolognini conservavano parte della cantina, una vigna ed un giardino aperto confinanti con i beni degli acquirenti, i diritti sulle acque della zona e sul forno venivano equamente riservati ad ambedue le famiglie.

La proprietà doveva essere raggiungibile dal centro urbano non solo per via di terra ma anche attraverso il Ticino che poco più a sud confluisce nel Po. Il documento cinquecentesco cita espressamente tra i confini di




TERRITORIO DI BE
VEDERE CON L'VNION
DI CASINA OLTRANA
CAMPAGNA SOTANA
Principato di PAVIA Misurato dal
Geometra GIOVANI BATI
STA TARGA Ordine della C.R.C.
in occasione del nuovo Censimento principiato
il giorno 9 Maggio e terminato il giorno 6 Giugno
Coll'assistenza per BELVEDERE Pietro Cavagnolo
Ant.o M.a Garbello Gio.B.a Mariano Pietro Pessano e
per CASSINA OLTRANA Gio.B.a Chiatino
M.a Garbello Gio.B.a Mariano e Giuseppe Beretta
Copiata dalli Dissegnatori Francesco Carcano ed
Eugenio Odone in fogli 8
ANNO MDCCXXIII
CONFINE DELLA MOTA S. Damiano
CONFINE DELLA VALE SILINBINA
CONFINE DI MONCUCCO
CONFINE DI VACARIZA
Fiume
Scala di Trabuchi cento e trenta Milanesi

[25] *Di fronte: « Territorio di Belvedere con l'unione di Casina Oltrona Campagna Sotana Principato di Pavia misurato dal Geometra Giovanni Battista Targa d'ordine della C.R.G. in occasione del nuovo Censimento principiato il giorno 9 maggio, e terminato il giorno 6 giugno coll'assistenza per Belvedere Pietro Cavagnolo, Ant.o M.a Garbello, Gio. B.a Mariano, Pietro Pessano, e per Cassina Oltrana Gio. B.a Christino, Ant. m.a Garbello, Gio. B.a Mariano e Giuseppe Beretta copiata dalli dissegnatori Francesco Carcano, ed Eugenio Odone in fogli. Anno MDCCII » Pavia, Archivio di Stato. E' la più antica mappa sinora rinvenuta della zona di Belvedere. La legenda che accompagna ciascuno degli otto fogli che compongono l'insieme indica sia i proprietari dei fondi tra cui compaiono il marchese Ottavio Pallavicino ed i conti Gambarana che i tipi di coltura dei vari appezzamenti.*

[26] *Sotto: veduta d'insieme delle strutture antiche e moderne di Belvedere.*

proprietà una « strada del porto » (*strata portus*) che fa pensare ad uno scalo stabile ed attrezzato.

La più antica mappa catastale rinvenuta, redatta nel 1722, presenta sulla sinistra dell'antico insediamento ampi appezzamenti a varie culture e ben due tracciati stradali che raggiungono il fiume. Alla destra della cascina è segnalato un orto « cinto di mura » la cui area corrispondeva probabilmente all'antico giardino murato e a sud è indicata la « cascina Belvedere », probabilmente quella stessa citata nel documento cinquecentesco. A causa delle sensibili modifiche dell'assetto territoriale apportate dalle continue variazioni dell'alveo del Ticino, nel 1750 si rendeva necessaria una mappa di aggiornamento ed infine il rilevamento del 1869 segnala che Ticino e Po scorrono quasi a ridosso della casa padronale.

Delle due strade in terra battuta che conducono allo spiazzo antistante la cascina, la più antica e l'unica disegnata nelle testimonianze grafiche settecentesche sembra essere quella che ad est corre più vicina al piccolo corso d'acqua.

Ben poco resta oggi dell'insediamento quattro e cinquecentesco. Del sistema a corte chiusa segnalato dalle mappe rimangono due corpi di fabbrica uniti secondo una pianta ad L e che si aprono sull'area della corte con porticati ad arcate a tutto sesto.

Il corpo rettilineo nord, da identificarsi con quello già esistente nel 1503, presenta distribuita su due piani una struttura adibita sin dall'origine a residenza e che oggi riesce quasi illeggibile poiché la pianta è svisata da tramezzature recenti e la cubatura interna dei locali è falsata anche per il rifacimento dei soffitti.

La facciata conserva forse qualche traccia delle forme originarie nelle cornici conclusive e negli archivolti delle finestre del piano terra ma è nel complesso irrimediabilmente rimaneggiata. Il portico ad arcate profilate da cornici in cotto presenta colonne di granito con capitelli di foggia arcaica oltre a qualche zona di intonaco graffito a rombi.

Per questa ala della costruzione il Perversi, nel 1927, era ancora in grado di osservare e descrivere le grondaie sostenute da testate di travi lavorate, tutta la parete

[27] *Sotto: ala nord del porticato del cortile, già esistente nel 1503 quando i Bottigella acquistarono la proprietà.*

[28] *A fianco: particolare della mappa di Belvedere non datata ma da riferirsi alla situazione rilevata nel 1750. Pavia, Archivio di Stato.*

di facciata ornata di graffiti e una grande stanza al piano superiore con il soffitto a cassettoni lignei ornato dagli stemmi dipinti di molte nobili famiglie pavesi.

Il corpo ovest sembra risalire a data successiva al 1503 poiché reca nei capitelli e nei graffiti che corrono lungo la cornice marcapiano lo stemma della famiglia Bottigella.

Anche per questa sezione i caratteri stilistici sono poveri ed arcaici: la decorazione a graffito si svolge secondo semplici schemi paratattici aventi per base il quadrato ed i capitelli più complessi sono formulati a duplice giro di striminzite foglioline aderenti alla campana che ricordano schemi impiegati con frequenza nei primi anni dell'età sforzesca e denunciano qui una fase più matura per la connessione con gli espansi e arricciolati elementi angolari.

La destinazione originaria dell'intero corpo di fabbrica è assai problematica: salvo i muri perimetrali tutta l'organizzazione attuale è recente sicché riesce difficile determinare con sicurezza se i Bottigella abbiano inteso ampliare la loro residenza o se, come pare più probabile, abbiano voluto rinnovare le strutture sussidiarie, stalle o depositi dei prodotti della proprietà.

Sulla destra del complesso unitario ora descritto e

EDERE
CON
CASCARPONA
MONCUCCO
CONFINE della MOTTA S. DAMIANO
Cà de TEDIOLI
CONFINE DELLA VALLE SALIMBINA
CONFINE DI VACCARIZZA
TICINO
FIUME
FIUME
PÓ
Bolvedera

[29] *A fianco: « Foglio di Belvedere campagna sotana con l'unione di Cassina Oltrona. Pezzi variati per le Alluvioni, e Corrosioni del Fiume Ticino e Po, risultate dalla misura fatta in ottobre 1750 dal Geometra Antonio Girelli, e restano segnati come segue... ». Pavia, Archivio di Stato.*

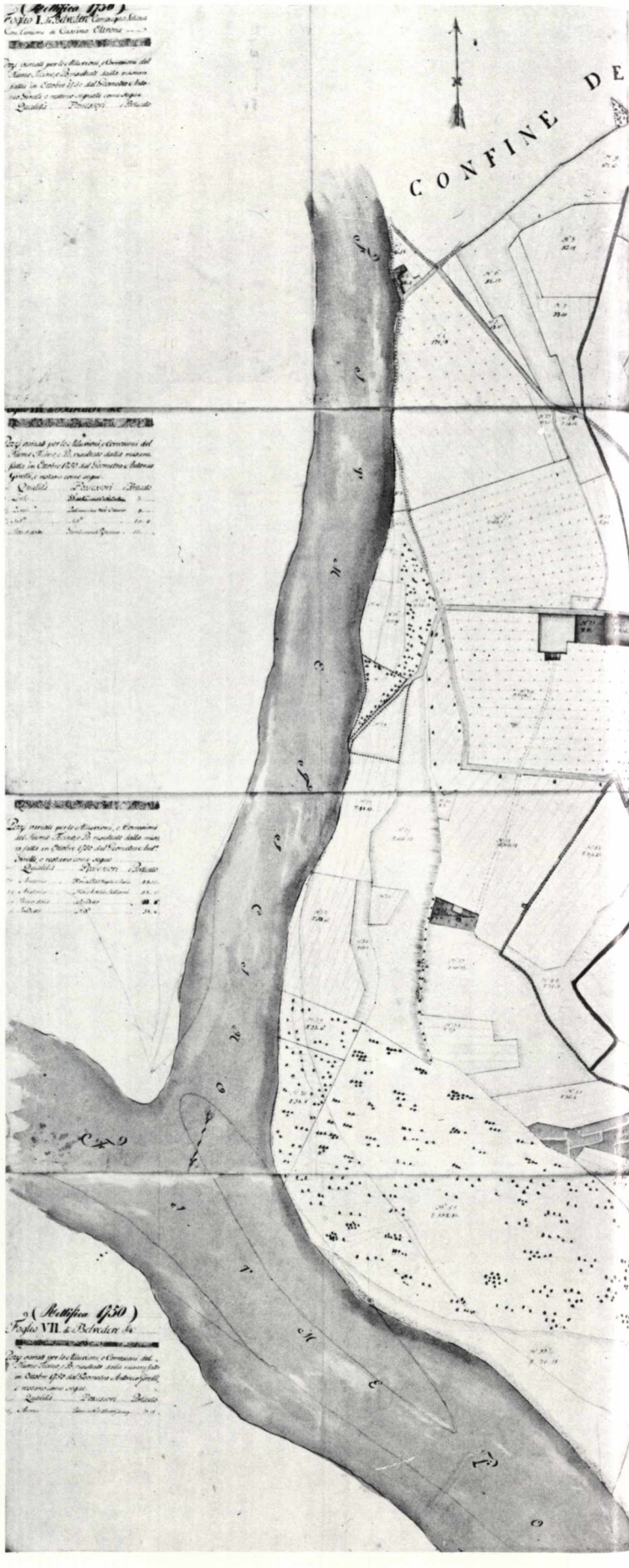
[30] *Sotto: particolare dei graffiti sulla porzione di muro sovrastante il porticato nel lato ovest del cortile. Nei riquadri compaiono motivi generici come il fiore pentafilo alternati alla botte, emblema della famiglia proprietaria.*

da esso indipendente sussiste un più antico corpo di fabbrica di notevole interesse. Comprende al piano terra una grande sala divisa da due file di colonne e coperta da volte a crociera che tramezzi anche antichi spartiscono in tre locali. I capitelli hanno forma cubica o a due rigidi giri di foglie. Sui muri perimetrali, all'estremità ovest, insiste una torre ora mozza in cui si aprono finestre archiacute ascrivibili alla fine dell'età viscontea. Su larghe zone di intonaco restano graffiti col comune motivo dei rombi in cui è inscritta una S e per alcuni tratti, lungo la dentellatura superiore, corre un fregio dipinto ad archetti polilobi.

Con molta cautela si può forse ipotizzare che si tratti degli ultimi residui di una struttura castellare cui allora l'estremo fianco ovest della proprietà venduta dai Bolognini avrebbe dovuto addossarsi e la cui ultima ed unica memoria iconografica potrebbe trovarsi nel fantasioso disegno che correda una piccola mappa settecentesca della zona di Belvedere.

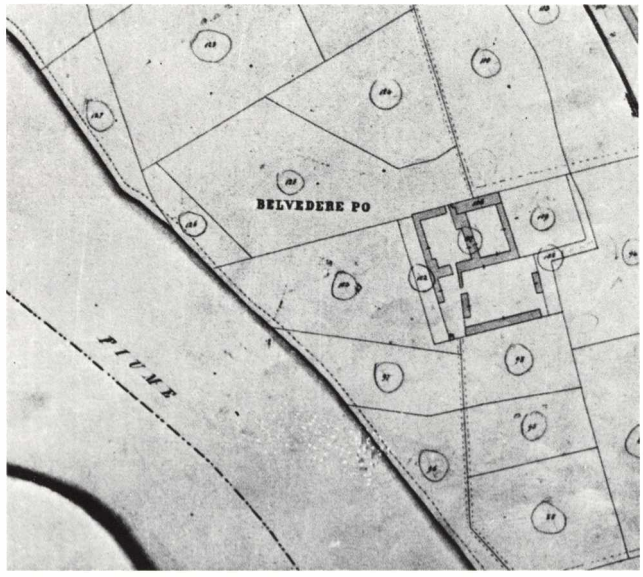
NOTA BIBLIOGRAFICA

Il documento di acquisto della proprietà Belvedere, conservato presso l'Archivio Notarile di Pavia, Atti di Giovanni Agostino Gandini, pacco 1501-1504, è stato reso noto da



[31] *A fianco: « Mappa del Comune Censuario di Belvedere Po ed Uniti ... rilevata nell'anno 1869. Desunta dall'originale approvato dalla Giunta del Censimento, mediante decreto 2 ottobre 1887 ... ». Pavia, Archivio di Stato. E' evidente come l'azione erosiva delle acque abbia sconvolto l'assetto territoriale.*

[32] *Sotto: planimetria di Belvedere. In nero le strutture Quattro e Cinquecentesche, in retino le preesistenze.*



F. FAGNANI, *I Palazzi Bottigella*, Pavia, s. a., pp. 32-33.

Le mappe sette ed ottocentesche sono reperibili presso l'A.S.P.

I passaggi di proprietà successivi, il primo dei quali ai conti Pallavicini nel sec. XVII, sono segnalati da D. PERVERSI, *Storia della mia parrocchia e de' suoi luoghi principali*, Pavia, 1927, pp. 95-99, cui si deve anche, come si è detto nel testo, la descrizione di uno stato del complesso antecedente alle ultime manomissioni.

Cfr. anche la scheda riassuntiva di M. MERLO, *Castelli, rocche, case-forti, torri della provincia di Pavia*, op. cit., I, Pavia, 1971, pp. 47-48.

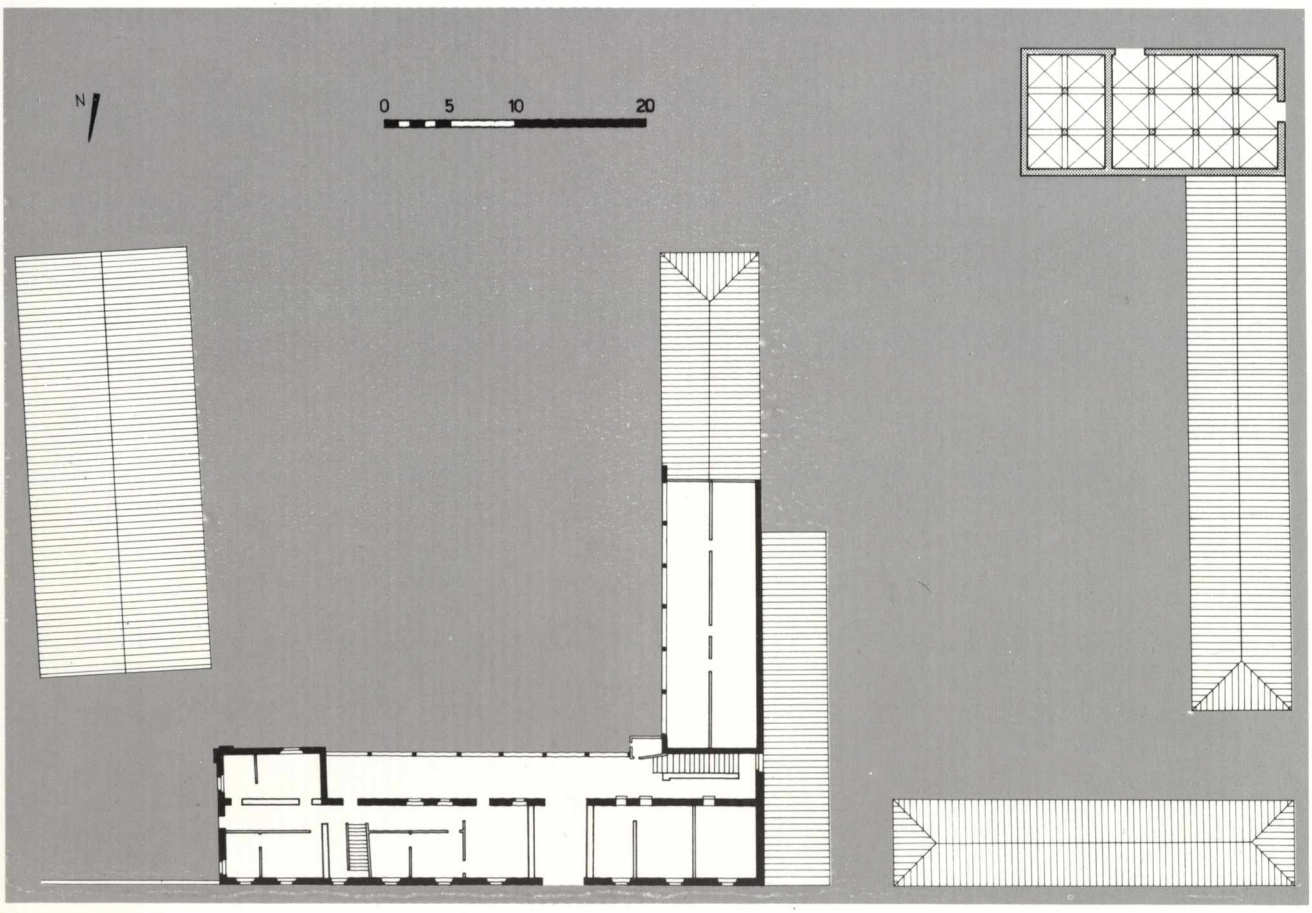
Le figure dei numerosi componenti della famiglia Bottigella sono bene illuminate in altra parte di questo volume, soprattutto per quanto riguarda la loro funzione di committenti.

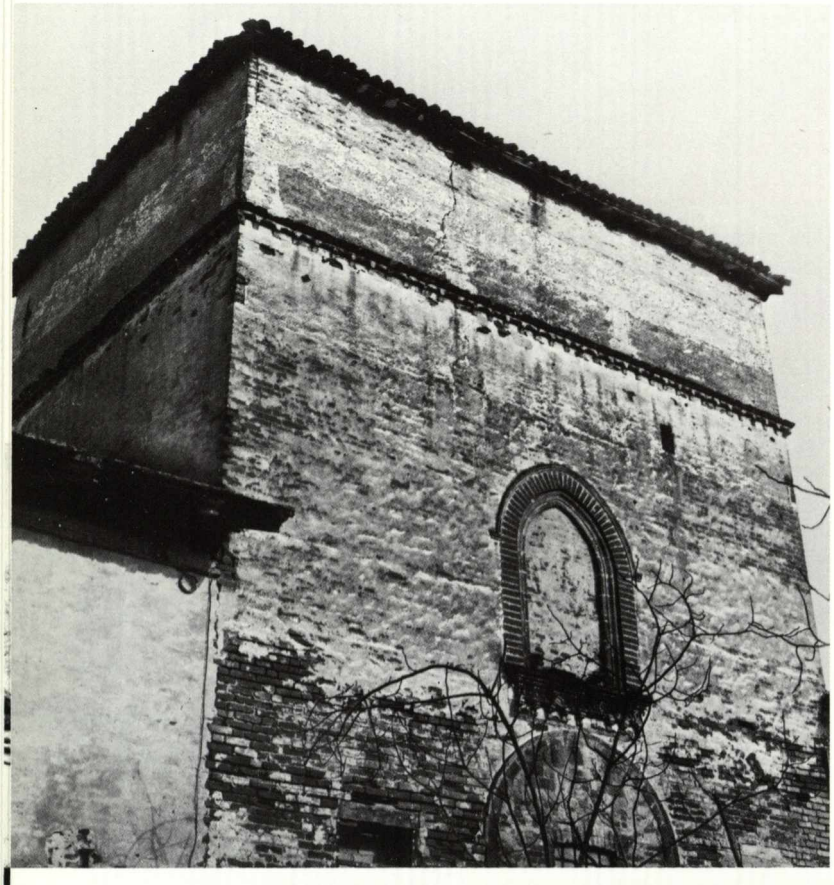
Filippo è tuttavia personaggio nuovo sul quale è forse opportuno richiamare qualche dato biografico.

Figlio di Bianca Visconti e di Giovan Matteo ereditò la casa paterna posta in parrocchia di San Giovanni Domnarum.

Fu dottore in *utroque iure* e senatore ducale.

I suoi legami diretti con la corte milanese sono testimoniati da un documento del 5 ottobre 1493 con cui Gian Galeazzo aderendo alle richieste delle nipoti Angela ed





[33] *A fianco: lato ovest della torre adiacente all'antica proprietà Bottigella. Le aperture originali sono oggi murate. La porzione terminale della muratura presenta labili tracce di un affresco che distribuisce ad intervalli regolari quattro colonne nell'intento di configurare lo schema di una loggia aperta.*

[34] *Capitello dell'ala ovest del porticato del cortile. Sul lato destro, al centro, lo stemma della famiglia Bottigella.*

[35] *Sotto: particolare delle formelle in terracotta sotto il davanzale della finestra archiacuta del lato sud della torre.*

Ippolita ratifica la divisione dei loro beni e lo strumento di liberazione a favore del loro tutore, ovviamente Ludovico e di Bergonzo Botta, Giovanni de Comite, Marchesino Stanga ed altri. Il Duca concede inoltre ad Ippolita di nominare un proprio procuratore che riceva da Filippo Bottigella i beni mobili di sua spettanza che questi aveva presso di sé e che dovranno essere consegnati a suo suocero Giovanni Bentivoglio (cfr. C. SANTORO, *Un registro di doti sforzesche*, A.S.L., LXXX, 1953, pp. 168-169.

Il Bottigella fece testamento nell'ottobre del 1507 destinando la propria biblioteca ai monaci Domenicani ma stabilendone il deposito temporaneo presso il monastero di San Salvatore.

Assegnava inoltre una cospicua somma ai Domenicani di San Tomaso con l'obbligo, tra l'altro, di far eseguire due sepolture marmoree per sé ed i suoi familiari secondo il modello di Giovan Antonio Amadeo (cfr. F. FAGNANI, *op. cit.*, pp. 32-33).

BRANDUZZO

Il grande palazzo di Branduzzo fu dimora dei Botta che lo eressero sullo scorcio del Quattrocento.

L'ascesa sociale della famiglia fu strettamente connessa alle vicende della signoria sforzesca.

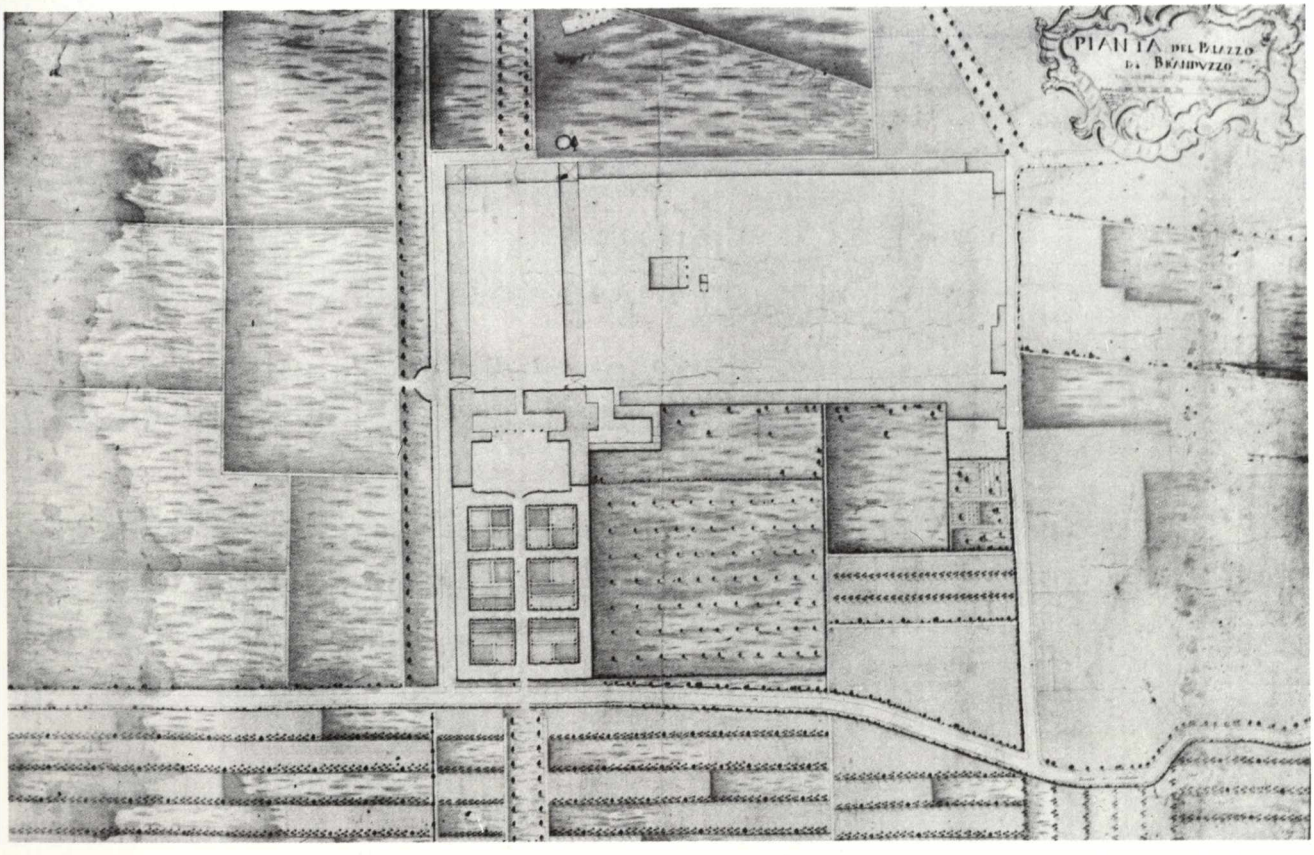
Gli storici ricordano sulla scorta delle fonti alcuni personaggi a patronimico Botta che anteriormente al XV secolo ricoprirono cariche pubbliche di una certa importanza: nel 1205 un Guilengo Botta risulta console di giustizia a Pavia (SANTORO, 1929, pp. 290, 294) mentre un Andrea Botta secondo il De Rossi (1719, pp. 210-211) fu consigliere di Luchino e Giovanni Visconti.

Il ramo emergente compì con Giovanni il salto qualitativo che impose la famiglia tra le più cospicue del Ducato.

Questi, per vent'anni al servizio di Filippo Maria Visconti, sostenne la causa sforzesca che appoggiò anche con massicci prestiti; fu quindi maestro delle entrate ducali, preposto alle entrate del sale, referendario generale e, con Galeazzo Maria, anche vicario di provvisione. Ottenne esenzioni da carichi fiscali per sé ed i suoi discendenti e fu ascritto per delibera ducale alla nobiltà di Milano e di Pavia.

Fu personaggio in continua ascesa. Anche quando nel 1479 fu arrestato con Cicco Simonetta per ordine di Ludovico il Moro che era pressato dalle sollecitazioni del partito ghibellino, capeggiato da Pietro Pusterla, la sua momentanea disgrazia sembra giustificarsi per i particolari compiti connessi alla sua carica.

In questo senso pare infatti di poter interpretare il passo del Corio che dice come fosse *presso de li principi existimato, ma grande odio gli era conceputo incolpandolo molti presso a quegli essere stato la causa de molte*



graveze e vectigali imposti (Corio, 1503, ad annum).

La momentanea disavventura non ebbe conseguenze personali gravi né ostacolò le fortune familiari.

Giovanni morì infatti, sembra di capire reintegrato nei suoi uffici, nel 1484.

Dei suoi figli Giacomo fu vescovo di Tortona dal 1476 alla morte, avvenuta nel 1496. Dal 1486 tenne la carica di Vicario di Roma e, oltre i confini del Ducato, svolse un'intensa attività diplomatica.

Secondo un documento citato anche dal Robolini (VI, I, p. 119) presenziò ed ebbe il compito di cantare messa solenne nel Duomo di Pavia il 28 maggio 1495 quando al Moro venne rinnovato il conferimento della dignità di Conte di Pavia.

Fu Bergonzo tuttavia, altro figlio di Giovanni, che portò a vertici forse non più eguagliati il potere della famiglia.

Ricoprì la carica di maestro delle entrate ordinarie dello Stato come già suo padre, ma le fonti coeve concordano nell'annoverarlo tra i favoriti di Ludovico, in una posizione di prestigio personale che lo elevò ben oltre il già cospicuo ufficio di cui era investito. La cronaca di maestro Ambrogio da Paullo ad esempio torna insistentemente ad annoverare il Botta tra coloro che, di fatto, avevano piena discrezionalità nella conduzione dello Stato: *Regnava allora li favoriti dil Moro, li infrascritti, zoè m. Antonio di Landriani tesorer, m. Bregonzo Botta delli maestri delle intrate, m. Marchesino Stanga capo delli magistri sopra l'officio delle biave, uno Gualterino secretario, Bernardino da Corte castellano in rocca...* (Ed. 1871, p. 105).

Ancora, nel registrare l'uccisione del Landriani all'anno 1499, Ambrogio scrive: *La novella andò al Moro, che non li fu de manco affanno che la perdita de Alessandria, perchè costui quasi reggeva il Stato inseme con Bregonzo et Marchesino Stanga et Francesco da Brivio et altri suoi seguaci.* (Ed. 1871, p. 120).

La politica fiscale attuata dai favoriti del Moro, esosa ed antipopolare, tesa a gravare anche la nobiltà in favore della corte e della camera del duca, contribuì ad alienare a Ludovico simpatie ed appoggi. Ancora il cronista scrive: *Perché con il consiglio de loro il Moro misse il prestito alli gentilomini et artesani de tutte le città dil dominio, et così fora a li castelli et ville; a li contadini mandolli li fanti in possessione, se non pagavano a li termini postali, che fu principio et causa de ogni gran mal successo.* (Ed. 1871, p. 106).

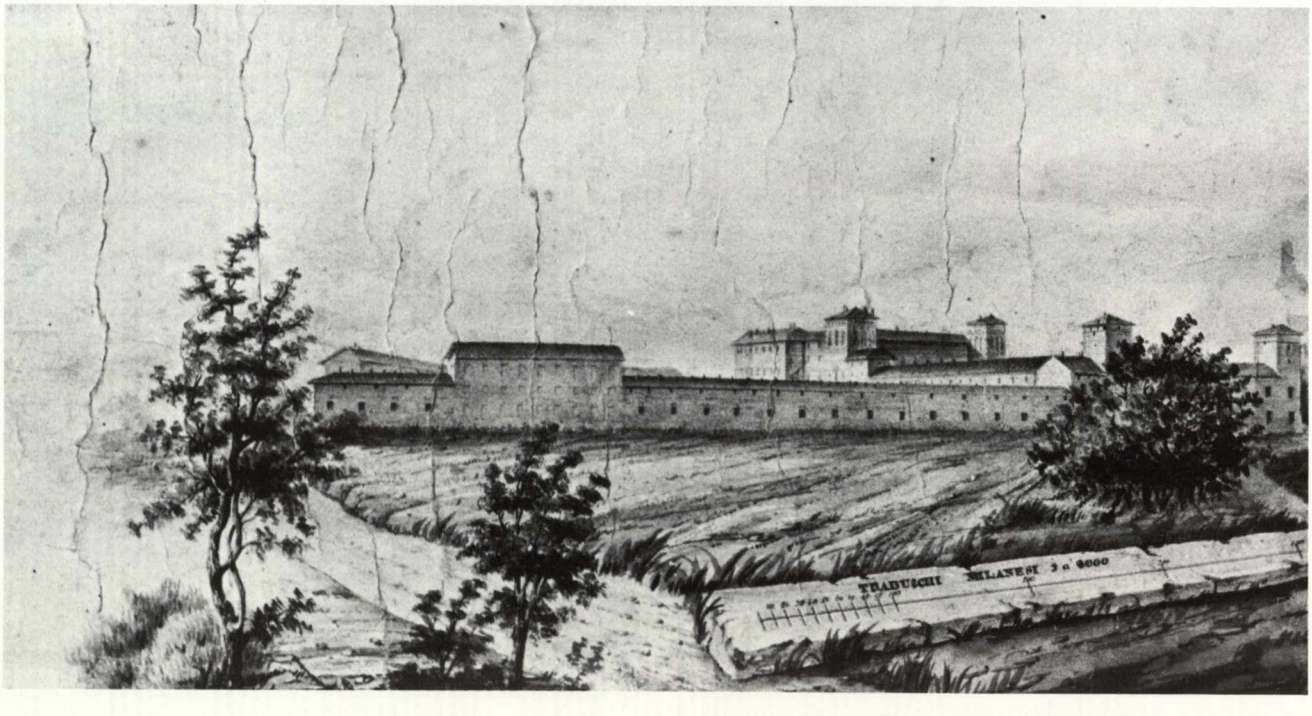
I documenti registrano spesso la presenza del Botta nell'esercizio delle sue funzioni: come tesoriere del Duca Gian Galeazzo insieme a Marchesino Stanga ed Antonio Landriani presenzia alla stesura dell'atto con cui Eleonora d'Aragona il 25 febbraio 1493 confessa di aver ricevuto un pagamento di novantamila lire imperiali pertinenti alla dote di Anna Sforza.

Ancora nel marzo 1494 Bergonzo è tra coloro che

[36] *Nella pagina precedente: « Pianta del Palazzo di Branduzzo » (Branduzzo, Archivio Marchionale). La mappa settecentesca fu disegnata prima delle modifiche al braccio orientale del cortile. I corpi di fabbrica che tamponano e proseguono la costruzione quattrocentesca si dispongono infatti simmetrici intorno allo spazio centrale. E' documento prezioso anche per la distribuzione delle corti rustiche, dei giardini e del tracciato viario quasi integralmente conservato.*

[37] *Sotto: particolare della « Mappa generale [del] Tenimento di Branduzzo » (secolo XIX) con la veduta del complesso, Archivio Marchionale.*

[38] *Di fronte: veduta d'insieme della grande corte quadrangolare e del palazzo dal braccio trasversale Nord.*



assistono alla stesura dell'atto notarile con cui gli Estensi dichiarano di aver ricevuto integralmente la dote suddetta.

Attuò un'accorta politica matrimoniale: vedovo di Marietta Spinola nel 1489 (MOTTA, 1891, p. 285 n. 5), sposò in seconde nozze Daria Pusterla di Baldassarre, imparentandosi così con altri strenui sostenitori del Moro e delle sue fortune.

All'arrivo dei francesi fu ancora tra i fautori di Ludovico cui lo legavano lunghi anni di favore indiscriminato che avevano del resto gravemente compromesso la sua figura pubblica di magistrato e uomo di Stato.

Dopo la partenza del Duca, che si recava presso l'imperatore Massimiliano per chiedere aiuti, fu tra i pochi che si rifugiarono nel Castello di Porta Giovia pensando di resistere.

All'atto della resa di Bernardino da Corte *messer Bergoncio Botta, qual era in esso castello, si fece portare a casa de Messer Baldissar Pusterla.* (PRATO, ed. 1842, p. 225).

Anche la famiglia della moglie aveva confermato la sua fedeltà agli Sforzeschi all'inizio dell'avanzata francese: proprio Baldassarre era morto all'inizio di settembre in Genova dove si era ricoverato dopo essere stato inviato dal Moro come commissario al campo militare.

Ma la necessità determinata dagli eventi spinse il Botta ad organizzare immediatamente il passaggio alle file dei vincitori, cui fu fedele anche durante l'alternarsi delle effimere fortune del partito sforzesco acquistando così non poco credito presso i nuovi padroni. Interessante al proposito ancora la nota di Ambrogio da Paullo che precisa come il Botta fosse riuscito a conservare le proprie prerogative di magistrato.

Racquistato per il re di Franza il Stato de Milano, per sapere il governo di quello et le intrate avè il dominio dil re di ministrare, governare et scodere l'entrate, sale, tasse, in modo tale che tutto quello era ordinato, per lui, era esequito, zoè in mandare a le città, castelle, terre et ville, facendoli levare il sale de anni passati 1499, et far pagar l'imbottato et taia, dandoli spese con arzeri in possessione, che spesse volte costava più la spesa che 'l capo dinaio, senza consideratione de tante cavalcate haute da' franzesi et danni, spese, guasti, vergogne, vituperii, bruxamenti, desfatione de le biave in campagna, et finalmente morti de fame. (Ed. 1871, p. 157).

Strinse ancora legami familiari con i Borromeo, tra i più potenti oppositori degli Sforza, dando in moglie al conte Filippo la propria figlia Apollonia.

Morì infine a Milano il 5 gennaio 1504, all'età di circa cinquant'anni, senza che l'avvenuto cambiamento di regime avesse scosso il suo potere ed intaccato l'immenso patrimonio accumulato.

Il suo ultimo testamento, rogato dal notaio Antonio da Zunico il 24 ottobre 1503 in Milano, registra una quantità di legati e donazioni di principesca larghezza come ben osservò il De Rossi, lo storico settecentesco della famiglia.

La moglie, Daria Botta Pusterla, gentildonna celebre per qualità di intelligenza e bellezza, ebbe la tutela dei figli minori e resse la famiglia dimostrando acuto intuito politico. Continuò infatti nell'amichevole alleanza con i francesi ed in questo quadro ospitò nel 1515 Luigi XII nella propria casa, ma, l'anno seguente, fu tra coloro che sollecitarono l'intervento imperiale e la restaurazione.

Unica donna tra nobili e notabili milanesi fu quindi obbligata a prendere la via della Francia per ribadire l'obbedienza al re.

Nella stretta cerchia dei favoriti del Moro Bergonzo ebbe dimestichezza con gli artisti ed i letterati che Ludovico aveva raccolto alla sua corte.

Un appunto autografo di Leonardo nel Codice L, che si riferisce ad evidenza ai giorni della caduta degli Sforza, ne sottolinea ancora, implicitamente, il ruolo sulla scena politica (cfr. Appendice).

L'annotazione, stesa probabilmente a posteriori, non risulta di immediata utilità se non al fine di testimoniare la conoscenza diretta tra l'artista ed il cortigiano, mentre ben altro peso assumono i riferimenti al Botta in componimenti letterari di contemporanei.

Il sonetto di Bramante, ventunesimo dell'edizione Beltrami, si ricollega, all'interno della raccolta, ad altre rime che svolgono il tema giocoso della povertà dell'artista e dell'esosità dei potenti (cfr. Appendice).

[39] *Sotto: planimetria della corte e del palazzo alla quota del piano terra. In nero le strutture quattrocentesche, profilate le aggiunte posteriori.*

Nel testo, che si svolge come dialogo tra l'artista ed uno sconosciuto interlocutore, Bramante lamenta le ristrettezze economiche che lo affliggono come stipendiato di una pur splendida corte. Nell'incalzare del contrasto che oppone le affermazioni prima supplichevoli poi sempre più ferme di Bramante — il quale sostiene la propria povertà e la scarsa remunerativitá della condizione di cortigiano — all'incredulità crescente del suo interlocutore quest'ultimo domanda:

— *E il tuo Bergonzio e Marchesin che fanno?*
Non hai tu il lor favor?

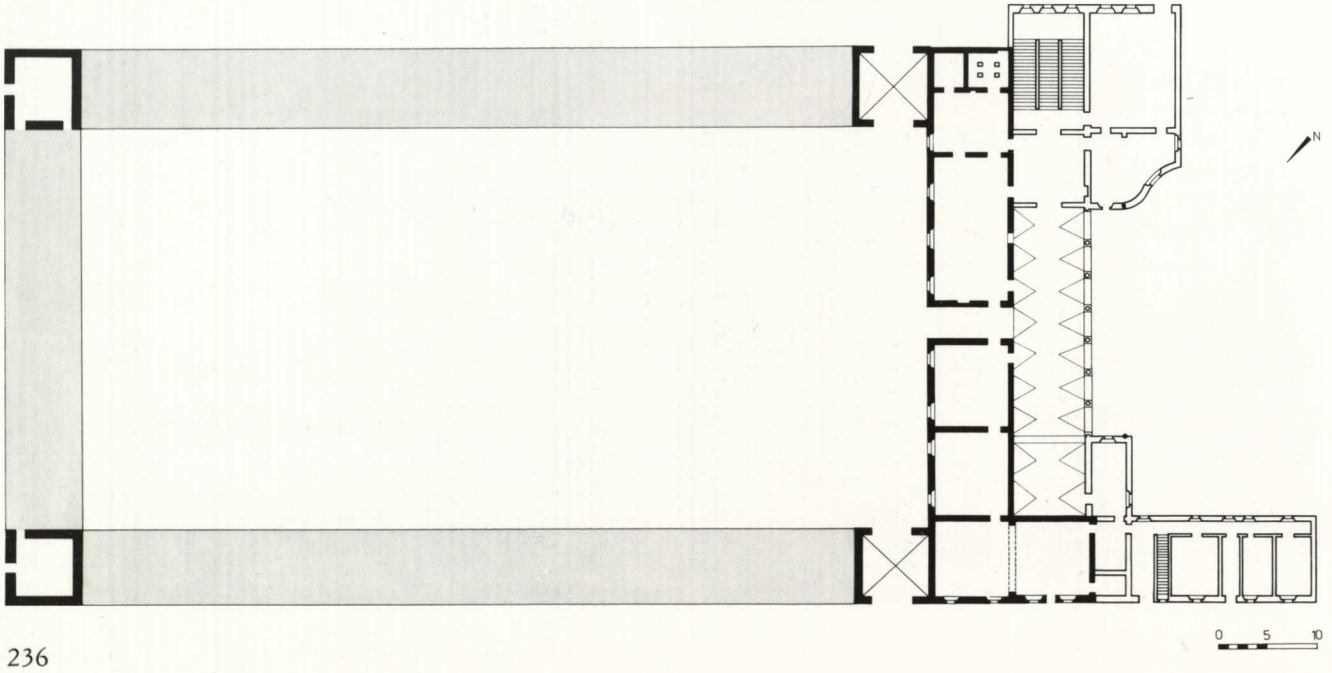
Bramante risponde:

— *Deh stiansi cheti,*
Tutti siam sordi ove monete vanno.

Non stupisce di ritrovare accostati Marchesino Stanga ed il Botta anche nel testo letterario dove evidentemente si riversa con palese intento di satira la registrazione di una realtà di fatto.

I più frequenti e complessi rapporti emergono tuttavia dalle *Rime* di Bernardo Bellincioni (cfr. Appendice).

All'interno della raccolta ben sei sonetti fanno diretto riferimento al Botta. Il loro tono è assai vario, dal componimento poetico di circostanza, finalizzato alla lode cor-



[40] *Sotto: planimetria alla quota del primo piano.*

tigiana della duchessa Isabella (II / CLXXV), ad una serie di composizioni che alludendo talora a precise circostanze assumono a seconda dei casi toni giocosi o cadenze elegiache (II / CXII).

Alle rime giocose appartengono sonetti in cui il Bellincioni ora registra una chiassata notturna di cui sono stati protagonisti Bergonzo e Marchesino (I / CXXIX), ora lamenta la lontananza del buffone di corte che ha seguito il Botta (I / CIII), ora si impegna nel componimento che, prendendo spunto da una situazione di rapporti interpersonali, ricerca l'occasione tutta letteraria per un abile gioco di allusioni e doppi sensi (II / VI; II / XV).

Il tono elegiaco è viceversa riservato al sonetto che, redatto probabilmente poco dopo la morte di Marietta Spinola, prima moglie del Botta, svolge il collaudato topos della consolazione da parte della donna verso l'amante che le è sopravvissuto (II / CXII).

Al di là delle citazioni contenute nelle rime dei cortigiani del tempo un posto di notevole rilievo quale attivo operatore culturale sembra doversi riservare al Botta in base ad altre testimonianze contemporanee.

Si allude qui al memorabile intrattenimento che Bergonzo orchestrò nel 1489, in occasione delle nozze di Isabella d'Aragona con Gian Galeazzo Sforza, nel proprio palazzo di Tortona.

Il Sant'Ambrogio (1908, pp. 17-18) riconobbe come proveniente da questa costruzione, ora distrutta, un frammento conservato nel Civico Museo della città. Si tratta di un tondo in marmo di grandi dimensioni, raffigurante tra giri di nastri lo stemma della famiglia e recante ai lati della targa, nella zona superiore, le iniziali B - B.

Tristano Calco ci ha lasciato una dettagliata descrizione della festa in cui gli storici riconoscono l'atto di nascita del balletto moderno.

Lo spettacolo si articolava in una serie di favole mitologiche tratte dagli antichi testi e narrate in prima persona dai protagonisti le quali, a mo' di intermezzi, precedevano ed introducevano le singole portate del banchetto.

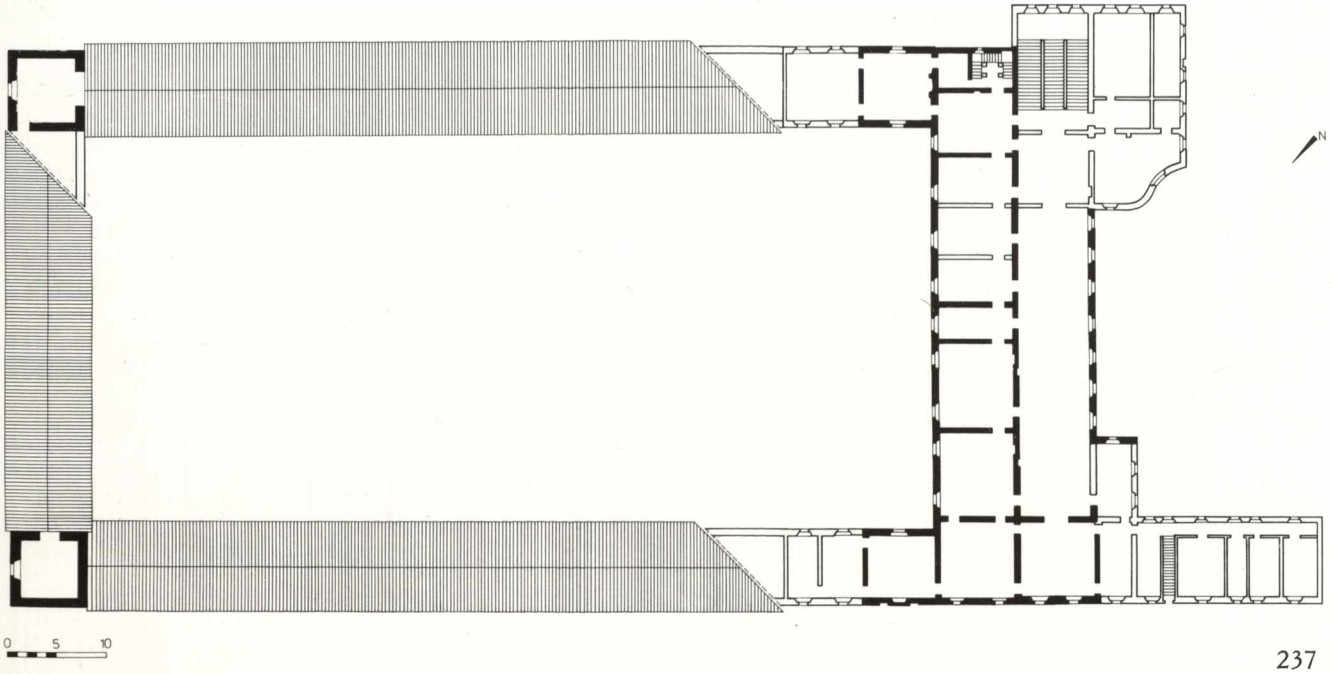
In chiusura una coreografia in abiti antichi proponeva le lodi dell'amor coniugale.

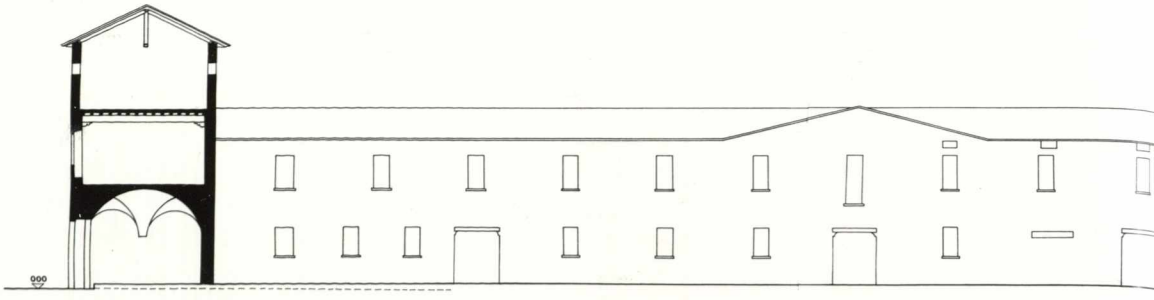
Si ammette generalmente la paternità del Botta per l'intera partitura dello spettacolo.

Preme qui ricordare ed indicare quale spunto per un'eventuale ricerca come la festa di Tortona non possa estrapolarsi dal contesto più generale dell'Umanesimo italiano e lombardo in particolare.

È ipotesi di lavoro tutta da verificare ma, credo, non priva di fondamento, pensare che la festa organizzata da Bergonzo si inserisse organicamente in una serie di esperienze che ebbero il loro culmine nel più noto dei trattenimenti realizzati a corte, quella « Festa del Paradiso » ideata dal Moro a celebrazione di Isabella e realizzata dal Bellincioni per il testo letterario e da Leonardo per la scenografia e le macchine teatrali, che ebbe luogo nel gennaio del 1490.

Di grande prodigalità e di una ostentazione di magnificenza e ricchezza non occasionale ed estemporanea ma eretta a sistema di vita si può trovare memoria anche in altre testimonianze.





Il Corio ricorda come nel marasma provocato dall'avanzata francese del 1499 ... *la plebbe concorse a casa de Ambrosio Curtio e quella dilapidarono in tutto quantunque pocho de valore li fusse trovato e similmente fu facto dil giardino de Brugontio Botta regulatore de le ducale entrate dil palacio e stabulo de Galeazo Sanseverino e de la habitatione de Mariolo Camerero di Ludovico novamente fondata e non anchora coperta.* (Corio, 1503, ad annum).

Alcuni documenti editi dal Biscaro (1909, *passim*) permettono di localizzare il giardino nel borgo esterno di Porta Vercellina.

Un esplicito riferimento è in un atto notarile del 1506 dove si cita un terrazzamento della cittadella che Ludovico intendeva far costruire *extra portam Vercellinam prope viridarium domini Bergonzii Botte.* Il giardino, acquistato nel 1498 dalla famiglia Ferufini, era stato in quell'occasione stimato dagli ingegneri ducali Lazzaro Palazzi e Giovann'Antonio Amadeo e comprendeva una casa con *columbaria, piscaria, stalle* ed altri annessi.

Le fonti e la documentazione finora acquisita indicano dunque la proprietà del Botta in quell'area extramurana che per la vicinanza della sede ducale ed anche per la ventilata sistemazione del parco del Castello si stava trasformando in un quartiere residenziale signorile destinato all'utenza privilegiata degli uomini di corte.

Non è ancora stato appurato se e quale relazione abbia avuto con il Botta l'edificio situato in Milano al numero 14 di via San Maurilio, una perpendicolare dell'attuale via Torino.

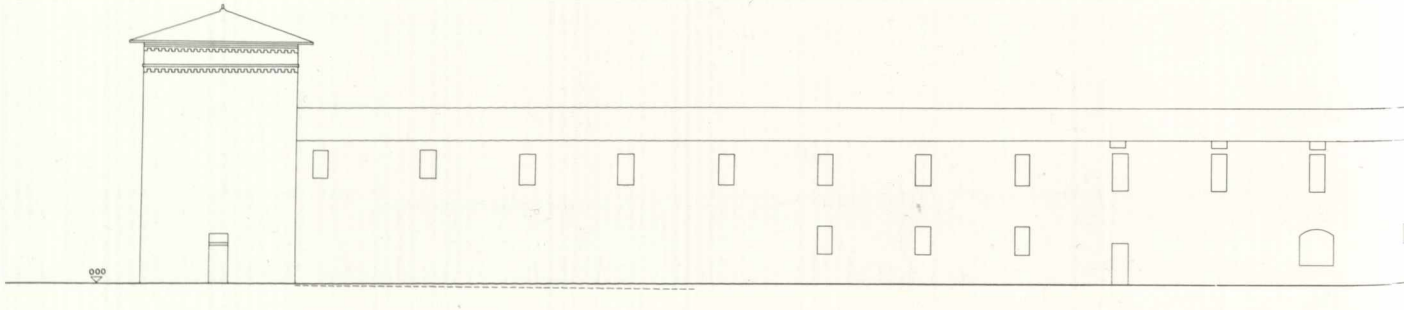
Il palazzo, ad evidenza ristrutturato nel XVIII secolo, conserva sotto l'androne e nelle tre superstiti arcate del cortile capitelli di squisita fattura, indubbiamente ascrivibili all'età del Moro. Ogni esemplare porta lo stemma, non ripetuto, di una nobile famiglia milanese.

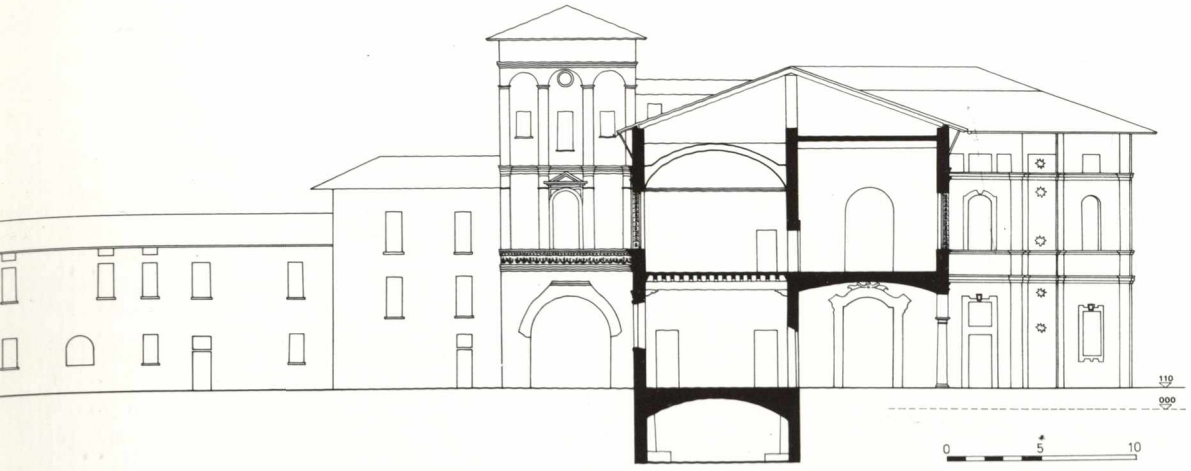
Il contrassegno araldico dei Botta, le tre stelle ad otto punte, ricorre, facendo eccezione, per ben due volte: allo sbocco dell'androne, sulla destra, e nella corrispondente colonna del portico.

La scarna bibliografia sull'argomento non esaurisce gli inevitabili quesiti: un appunto del Sant'Ambrogio (1908) riconosce nel simbolo a tre stelle l'emblema degli Isimbardi mentre una più articolata annotazione di Ettore Verga (1927, pp. 40-41) sottolinea come lo stemma sia comune ai Botta ed agli Isimbardi. Allo stato attuale delle ricerche pertanto solo una più approfondita analisi di questa zona dell'area urbana e l'eventuale indagine storica sui passaggi di proprietà potrà risultare dirimente.

Nella dislocazione territoriale delle dimore della famiglia Botta la villa-palazzo di Branduzzo rappresenta quindi, dopo quanto si è accennato sulle dimore tortonesi e milanesi, l'insediamento extra-urbano da porsi in relazione ad esigenze di soggiorni temporanei là dove più intenso si era verificato l'acquisto di beni fondiari.

Isolato nella campagna a sud del Po il palazzo sorge





pressoché equidistante dagli agglomerati di Castelletto di Branduzzo a nord-est e di Lungavilla, l'antica Calcababbio, a sud.

Il regesto documentario raccolto dal Marozzi indica come già Giovanni Botta, perseguendo una politica di estensione dei propri latifondi da Tortona sulla direttrice dell'Oltrepò pavese, abbia proceduto, tra gli altri, ad alcuni acquisti nella zona di Branduzzo. L'11 ottobre 1465 Giovanni sarebbe entrato in possesso di cospicui beni in territorio di Branduzzo dopo un acquisto da certi fratelli Sacchi.

Secondo una linea di continuità nella politica familiare, Bergonzo, che già aveva comperato da Gerolamo Riario, signore di Imola e Forlì, Monteferradello, Stefanago e Rocca Susella, nella zona montuosa dell'Appennino pavese, acquistò, sempre dal Riario, i possedimenti di Fortunago nel 1487.

Altre investiture pare gli fossero concesse da Ludovico il Moro per quanto concerne Sale, Castelnovetto e Valce.

Infine da Battista Campofregoso nel dicembre 1493 il Botta acquistò il territorio ed il paese di Calcababbio, l'attuale Lungavilla, che è, come si è detto, l'insediamento adiacente a Branduzzo.

Ai figli di Bergonzo e di Daria Pusterla, Giovan Filippo, Gerolamo, Lodovico e Giovanni, l'imperatore Carlo V rinnovò nel 1527 i feudi di Fortunago, Stefanago, Branduzzo e Calcababbio.

In relazione ad esigenze di sicurezza dei territori posseduti nella zona pianeggiante a sud del Po è sicuramente da vedersi la rettifica operata in ben tre punti del corso del fiume e finanziata dal Botta.

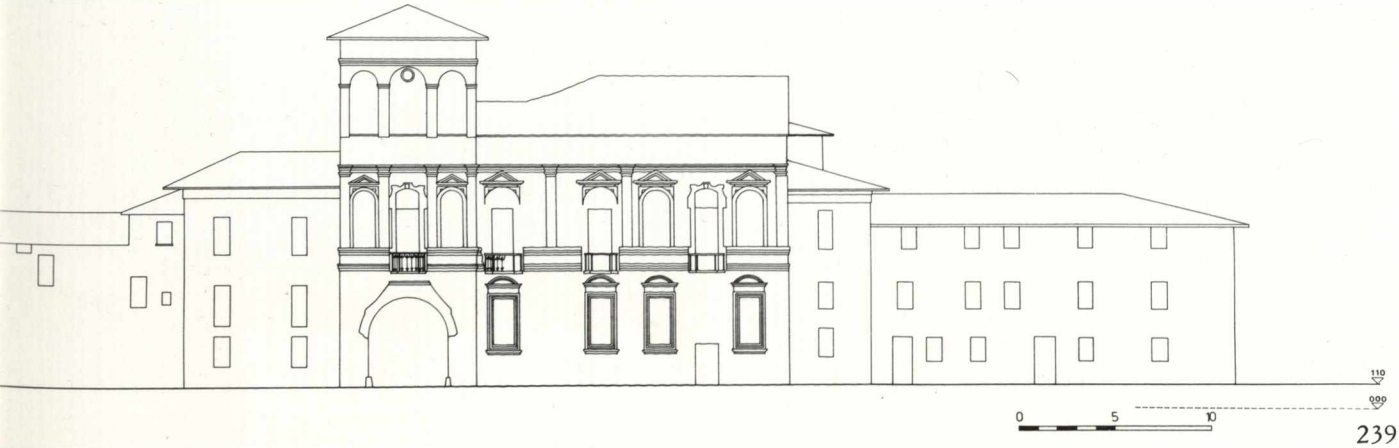
Gli interventi attuati sono ascritti dal De Rossi al 1492 ed una pianta settecentesca, formulata probabilmente in relazione alla stesura del testo letterario, li esplicita graficamente, non si sa se sulla scorta di un'antica documentazione.

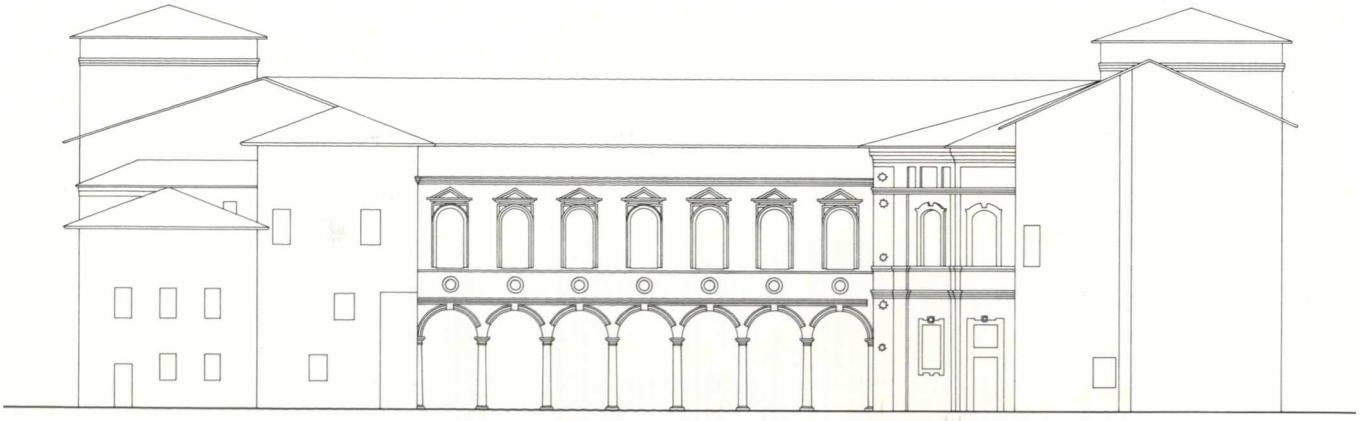
La rettifica del fiume eliminava i meandri che con giro tortuoso toccavano a nord Zinasco ed a sud attraversavano i territori di Pancarana, Bastida e Mezzana Corti.

La razionalizzazione del corso del fiume se fu funzionale ai bisogni del Botta non pare essere riuscita gradita ad altri proprietari, che si ritennero lesi nei loro interessi.

Si coglie un'eco delle contese apertesi in proposito nella transazione tra i Botta ed i Landriani operata da Girolamo Morone, cancelliere del Ducato e suocero di Girolamo, figlio di Bergonzo, nel 1524 (De Rossi, 1719, p. 219).

Il De Rossi del resto puntualmente riferisce *che avendo voltato* [Bergonzo] *a sue spese dentro d'un nuovo letto l'antico corso del fiume Po, fece restare maravigliati i Principi istessi; apparendone da sentenza del Magistrato delle Regioni, e delle rendite straordinarie Ducali dello Stato di Milano a favore del Cardinale di S. Giorgio del Ferraro, ed altri interessati contra di Lodovico, e Girolamo Botta figliuoli dello stesso Bergonzo, come dalla*





sentenza medesima, e da transazioni diverse, che furono fatte ad effetto di soddisfare li danneggiati nelli terreni, che vennero loro occupati dalla escavazione del nuovo letto, a' quali danni vennero condannati l'eredità di Bergonzo, ed i figli, che ne sborsarono considerabili somme, e per mandato del Vicario di Giustizia, diedero in pagamento tenute vastissime, come apparisce da più documenti, in uno de' quali fatto dell'anno 1561 costa aver assegnate a Francesco, e fratelli de' Landriani sei mila, e seicento pertiche di terreno effettive » (1719, p. 213).

Il complesso non è perfettamente orientato ma, per snellire il testo, si parlerà di ala nord intendendo il corpo di fabbrica che corre in direzione nord-est e così le indicazioni delle altre direttrici saranno semplificate usando sempre i riferimenti cardinali.

Il palazzo signorile e le dipendenze sono distribuiti con straordinaria ampiezza di criteri informatori secondo un sistema a corti multiple intercomunicanti.

Di queste la prima cui si accede provenendo dall'abitato di Castelletto di Branduzzo consta di un ampio spazio rettangolare chiuso per tre lati da bassi corpi di fabbrica attualmente adibiti a magazzini agricoli.

Negli ultimi decenni essi furono tramezzati sui due piani per ospitare la manovalanza impiegata presso l'azienda. L'abolizione dei setti divisori ha restituito questi ambienti all'unità spaziale interna forse prevista in origine come sembra indicare la struttura a capriate a vista delle coperture la quale, sebbene per buona parte rifatta, rispetta la quota ed il sistema adottati nel XV secolo.

Altre conclusioni sulla distribuzione e sulla cubatura degli spazi interni sono di difficile deduzione giacché il livello dei piani di calpestio è stato più volte modificato.

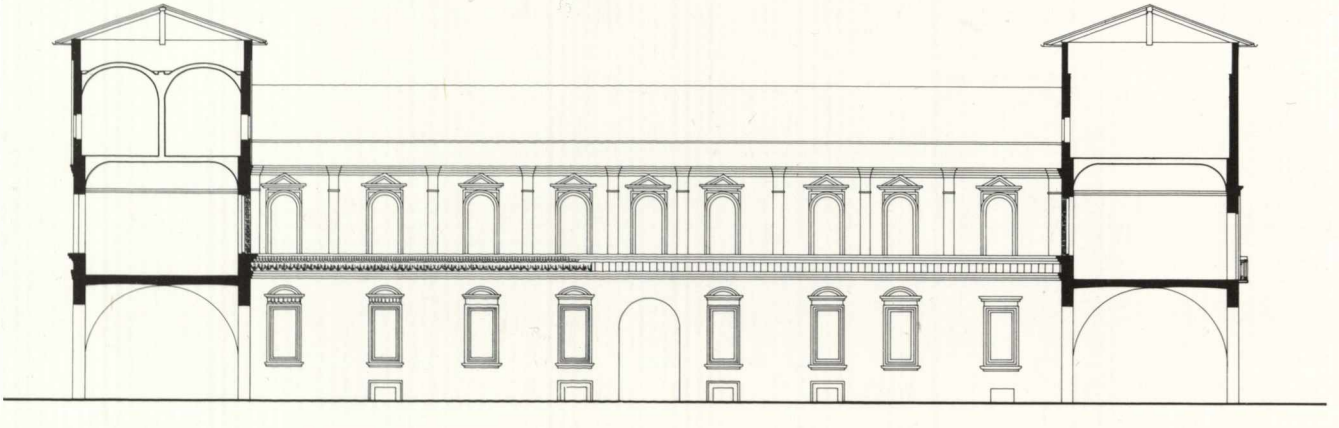
La molteplicità di funzioni espletate da questi locali nel corso dei secoli è del resto testimoniata da un frammento di affresco di epoca tarda raffigurante simboli religiosi e scoperto sul muro interno della testata del braccio occidentale.

La grande corte è chiusa sul lato meridionale dalla facciata del palazzo. La prima parte del complesso, ad icnografia perfettamente rettangolare, si articola in alzato secondo una scandita gerarchia volumetrica che propone un percorso in crescendo.

Sul lato settentrionale, all'incrocio delle tre basse testate di fabbrica, si alzano due torri angolari, mentre all'estremità opposta della corte due torri più elevate raccordano i corpi perimetrali alla residenza padronale.

Le emergenze maggiori sono articolate su tre piani e lungo i fianchi meridionali, sino al secondo ripiano, comunicano con la casa signorile che per suo conto è concepita secondo criteri di cubatura dei vani che ne differenziano l'aspetto volumetrico dai precedenti corpi accessori.

Il palazzo presenta attualmente, prescindendo dalle torri ad esso omogenee, una pianta a C aperta sul grande



[41] *A pagina 238-239: in alto: sezione del palazzo. Il piano di intersezione taglia la prima stanza a sinistra dell'entrata e la torre minore orientale.*

[42] *In basso: prospetto del fianco occidentale esterno.*

[43] *Di fronte, in alto: prospetto verso il cortile.*

[44] *In basso: prospetto verso la grande corte e sezione delle torri maggiori.*

[45] *In questa pagina: la torre maggiore occidentale dalla grande corte.*

giardino con ali laterali di diversa contormazione e lunghezza.

L'inglobamento nei bracci laterali, ampiamente rimaneggiati, di colonne ed arcate quattrocentesche indica che la villa non è che parziale realizzazione di un progetto che è lecito supporre dovesse prevedere una corte porticata su quattro lati secondo i principi distributivi dei palazzi di città coevi o di più antichi castelli come Pandino ed il Castello di Pavia.

Sul lato orientale del complesso, allineata rispettivamente con la muratura esterna della fronte e con la stanza della villa adiacente alla torre maggiore, si apre una vastissima corte agricola, senza dubbio anch'essa di antica fondazione.

Benché l'uso ininterrotto delle costruzioni che la recingono abbia inevitabilmente comportato il rifacimento delle strutture, anche in epoche recenti, la sua esistenza è documentata almeno sin dal secolo XVIII e non si ha motivo per negarle anche più antica origine.

La distribuzione diacronica degli interventi architettonici per ciò che riguarda le due corti principali può essere precisata con sufficiente approssimazione anche in mancanza di documentazione specifica.

La parte più antica si deve riconoscere nelle strutture della corte rettangolare, senza dubbio omogenee come indica la regolarità del tracciato di pianta.

Malgrado massicci interventi sette ed ottocenteschi, dovuti ad opere di risanamento, molti elementi ne permettono l'approssimativa datazione al settimo od ottavo decennio del secolo XV.

Per quanto attiene ad esempio la tecnica muraria la caduta in alcuni tratti degli strati di intonaco verso corte nei bracci nord ed ovest suggerisce alcune considerazioni. Il paramento murario lasciato a vista presenta filari di mattoni perfettamente sigillati dai corsi di malta ripresi secondo un'antica, collaudata tecnica molto diffusa nei cantieri lombardi sino ai primi decenni della seconda metà del secolo.

Particolari strutturali e decorativi confermano tale riferimento cronologico. Le scale che permettono l'accesso ai piani interni delle torri erano ubicate in vani addossati ai muri perimetrali. Mentre il vano scala adiacente alla torre ovest è ancora sostanzialmente in funzione, benché ne siano stati modificati gli sbocchi, quello simmetrico pertinente alla torre est risulta oggi totalmente sventrato ed è riconoscibile solo per il sussistere del muro più esterno inglobato nel corpo di fabbrica che raccorda le due torri. La soluzione attuata, che non intacca lo spes-

[46] *Di fronte: scorcio del fianco occidentale.*

[47] *A lato, dall'alto in basso: particolare del soffitto e della fascia affrescata nella sala grande del piano terra. Nel margine superiore, quasi all'attacco dei cassettoni, la data dipinta.*

[48] *Particolare della cantina all'altezza dell'androne.*

[49] *Il camino della cucina (proveniente da Fortunago).*

sore di muro peraltro contenuto in questa zona entro gli ottanta centimetri, segna il totale abbandono di modi propri alla lunga tradizione medioevale.

Le volte a penetrazioni angolari che coprono del resto i vani inferiori delle torri hanno nell'architettura lombarda ampia diffusione a partire dalla metà del secolo.

Anche la decorazione architettonica del tratto emergente dei corpi di fabbrica viene affidata a cornici marcapiano organizzate a semplici dentelli e la rinuncia a più complessi motivi come la greca tardogotica a triplice seghettatura o ad archetti polilobi sembra deporre per una più tarda cronologia.

Le torri maggiori ed il palazzo costituiscono viceversa per loro conto complesso omogeneo e la loro datazione dovrebbe ragionevolmente collocarsi entro l'ultimo decennio del Quattrocento. Risultano concomitanti in questo senso considerazioni esterne ed i connotati stilistici dell'architettura e del repertorio decorativo, sia per la parte affrescata che per le applicazioni in terracotta.

Per quanto concerne le date storiche di possibile riferimento si è già detto come il De Rossi ponga la rettifica del corso del Po operata da Bergonzo Botta al 1492 e come sia documentato al 1493 l'acquisto da parte di questi del feudo confinante di Calcababbio.

Altro interessante indizio sembra fornito da una data dipinta nel fregio sotto i cassettoni della grande sala del piano terreno, nell'ala orientale.

L'anno qui indicato, nella forma attuale il 1425, è chiaramente inaccettabile come utile termine di riferimento per ovvie considerazioni stilistiche.

È possibile però ipotizzare che la data originariamente apposta sia stata erroneamente interpretata e di conseguenza integrata in modo scorretto alla fine del XVIII secolo, all'atto della ridipintura di alcune zone delle pareti.

In tal caso, considerando la grafia connotatrice delle cifre arabe che prevale in documenti ed iscrizioni del XV secolo, sarebbe lecito supporre che sia stata apportata la correzione in due di un nove tramite l'aggiunta determinante di un trattino terminale.

Postulando questa semplice operazione infatti la data si leggerebbe come un convincente 1495, tanto più plausibile in quanto, come si indicherà via via a proposito dei criteri compositivi e del dettaglio decorativo, anche l'analisi stilistica afferisce grosso modo in questa direzione.

Un ultimo massiccio intervento di modifica e di completamento dell'organismo tardogotico e rinascimentale è ascrivibile al XVIII secolo e secondo il Crescentini, lo storico contemporaneo di Branduzzo (1952, p. 28), ne fu promotore il generale Antoniotto Botta Adorno che soggiornò spesso nel possedimento avito e morì in Pavia nel 1774.

Di questa imponente campagna di lavori si elencano i dati salienti per comodità di lettura dei grafici e per completezza di informazione.

Una sensibile modifica del tessuto architettonico rinascimentale fu apportata nell'ala orientale del palazzo.

Quivi venne aperto uno scalone monumentale che reca nell'affresco della volta lo stemma del generale corredato dai simboli delle sue vittorie militari ed il cui muro perimetrale sfonda l'allineamento dei vani quattrocenteschi.

A fianco della scala trovò posto l'ampio ambiente della cucina mentre il prospetto verso il cortile rinascimentale incompiuto fu articolato secondo i canoni tardobarocchi con perimetro a molteplici sezioni di curva raccordate ad un primo tratto rettilineo.

L'orgoglio araldico probabilmente dettò per la piccola scala a chiocciola della nuova fronte finestrelle a forma stellata che riprendevano l'elemento connotativo dello stemma Botta Adorno.

Sul lato orientale del cortile le integrazioni settecentesche furono più modeste e ci si limitò a tamponare il moncone di fabbrica esistente cui poi si giustappose un modesto corpo arretrato.

La fronte verso lo spazio libero del giardino venne decorata con affreschi a quadrature che ancora si avvertono per poche tracce di colore e di arriccio, tanto consunti tuttavia da non consentirne la documentazione fotografica.

Una pianta settecentesca conservata presso l'Archivio Marchionale di Branduzzo permette di indicare come più antica l'ala occidentale cui corrispose, in una prima fase dei lavori, un corpo di fabbrica simmetrico.

Interventi minori furono apportati alla facciata verso strada dove vennero aperte poche nuove finestre ed alcuni balconcini mentre al primo piano del palazzo furono rifatti i soffitti distruggendo le capriate originarie e coprendo le stanze con volte a padiglione. Le modifiche interessarono anche i vani interni delle torri maggiori. Di queste la torre orientale subì all'ultimo piano un frazionamento non più abolito della cubatura interna in quattro piccole stanze.

[50] *Sotto: il portico del braccio settentrionale del palazzo.*

[51] *Di fronte: l'ala settentrionale del palazzo dal giardino.*

L'esigenza di disporre di più ampi spazi per l'uso padronale portò ad elevare i due corpi di fabbrica della corte quadrangolare nel tratto confinante con le torri. Stanze e camerini così ricavati furono decorati con affreschi di cui restano gustosissimi lacerti a motivi floreali e paesaggi monocromi.

Un ingenuo gusto tardoneoclassico ispirò un'ultima fase di lavori che si occupò della decorazione interna popolando le pareti di finte paludatissime sculture. Contemporanea a questo intervento è forse da ritenersi la ristrutturazione parziale dell'ala orientale della grande corte dove il muro interno del corpo perimetrale venne organizzato a frontone centrale emergente.

Per quanto concerne specificamente la costruzione rinascimentale una volta fissatane approssimativamente la cronologia si pone il problema della sua relazione con la parte preesistente.

La regolarità di impianto della corte già sottolineata e la quota del terreno, più alta in corrispondenza del palazzo, depongono per l'ipotesi che la villa dovuta a Bergonzo abbia sostituito un corpo di fabbrica analogo a quelli superstiti od una residenza in funzione, di cui non restano tracce e memorie. Un complesso siffatto per le caratteristiche riscontrabili nelle sezioni superstiti avrebbe dovuto avere destinazione agricola con limitate possibilità di residenza e con attrezzature atte a garantirne l'autosufficienza idrica od eventualmente la difesa.

Sembra afferire in questa direzione la presenza riscontrabile solo a tratti e con difficoltà sul fianco settentrionale di un giro di mattoni sagomati disposti a formare il redondone il che, per suo conto, implica la presenza di un muro a scarpa e di un piccolo fossato perimetrale.

Vale la pena di ricordare tuttavia che, per quanto riguarda le ultime proposizioni, si tratta di conclusioni puramente ipotetiche formulate su basi statistiche e tipologiche mentre assaggi risolutori non sono ancora stati tentati.

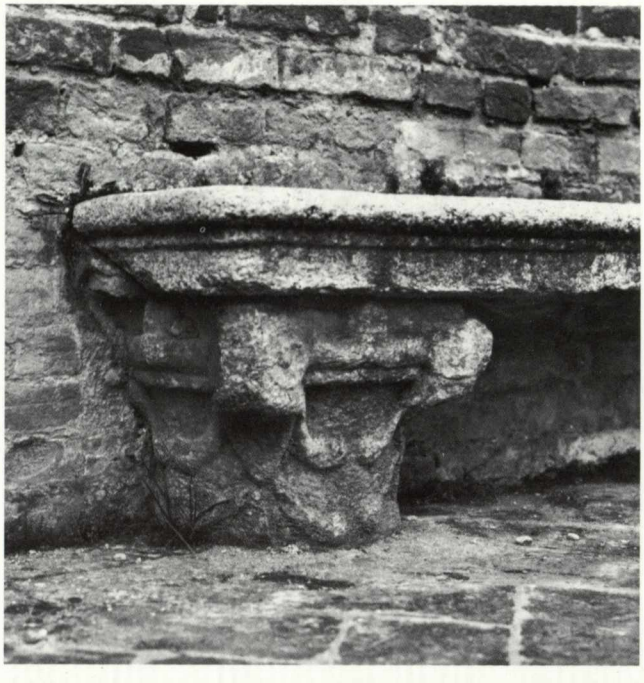
Rispetto alla situazione in atto il costruttore rinascimentale operò con assoluta intelligenza della dislocazione territoriale e dei criteri di funzionalità distributiva.

Il raccordo tra viabilità interna ed esterna è in quest'ottica esemplare.

Il viale alberato che attualmente, staccandosi dalla strada comunale, conduce a Branduzzo è strada antica: la mappa settecentesca ne fa fede. Esso sbocca intenzionalmente davanti all'ingresso posto al centro del basso corpo di fabbrica settentrionale.

Lungo l'asse longitudinale che esso individua sono

[52-53-54] *Sotto: tre dei capitelli quattrocenteschi sostituiti nel XVIII secolo e adibiti a sostegno dei sedili addossati alla facciata verso corte.*



allineate le aperture verso corte del braccio perpendicolare all'asse viario, l'accesso al palazzo ed ovviamente lo sbocco verso il porticato ed il giardino.

La strada che raggiunge il complesso piega quindi lungo il fianco nord-ovest. Quest'ultimo presenta, in corrispondenza del piano terra della torre maggiore, un secondo e più monumentale ingresso. Il secondo asse di penetrazione dalla strada all'interno in direzione est-ovest trova sbocco alla base della torre simmetrica più interna e si interseca perpendicolarmente con la prima direttrice.

L'organizzazione non è certo casuale e connota di una forte carica razionalista, non esente da un certo gusto per l'infilata a cannocchiale ottico, l'operato dello sconosciuto urbanista cui tale soluzione si deve.

Indipendentemente dal fatto che non ci è dato sapere con esattezza quale fosse l'estensione prevista per il palazzo in direzione sud, sembra inconfutabile che la comunicazione con gli assi viari sia stata studiata e volutamente canalizzata per fornire alla residenza padronale un accesso indipendente.

Il palazzo vero e proprio insiste su un'ampia cantina che si estende sotto tutto il corpo longitudinale. Il sotterraneo, cui si accede dallo spazio aperto sotto la torre maggiore orientale tramite una scala rettilinea, è coperto da una volta a botte ribassata il cui intonaco che è ancora quello originario reca i segni dei caratteristici graticci a paglia intrecciata impiegati a corredamento delle centine. Verso lo spazio interno aggettano i rafforzamenti a speronatura alzati in corrispondenza dei muri maestri ed il vano è reso luminoso dalle finestre a bocca di lupo che si aprono alla base della facciata verso corte.

Alla villa si accede dal grande spazio quadrangolare attraverso l'atrio centrale coperto da volte a crociera che sbocca sotto il profondo portico aperto sul giardino.

Le stanze che nel perimetro e nella cubatura rispettano la distribuzione quattrocentesca si affacciano quindi da

un lato verso corte, dall'altro sul porticato. È difficile stabilire la destinazione degli ambienti: rispetto all'asse centrale l'ala destra presenta una maglia di spazi tendente alla regolarità mentre sulla sinistra si susseguono un grande salone, una più piccola stanza ed infine, affiancati, un camerino e la scala a pianta quadrata.

Quest'ultima, benché rimaneggiata in epoca che non è facile precisare, conserva la distribuzione prevista in origine.

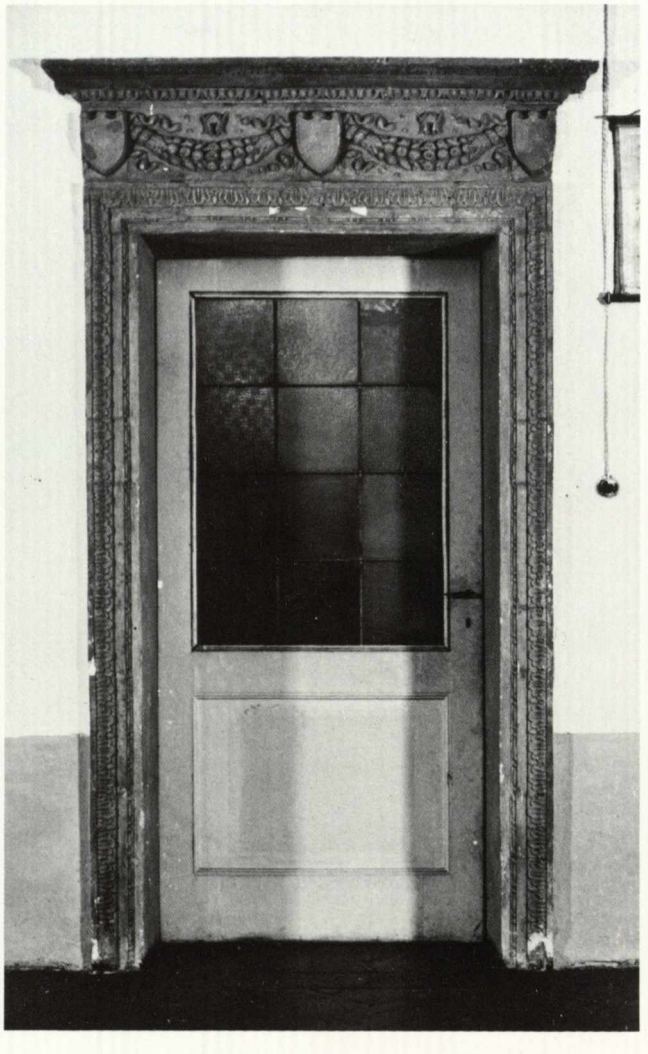
Il disporsi delle brevi rampe intorno alla tromba centrale non è infatti soluzione inconsueta nel tardo Quattrocento e nel primo Cinquecento lombardo; basti come unico, significativo riferimento il vano scale della milanese Casa Carcassola poi Grandi, conservato financo nei

[55] *Sotto: l'arcata quattrocentesca murata nell'ala occidentale del cortile.*

[56] *Di fianco: veduta d'insieme della galleria del primo piano.*

[57] *Sotto: una delle porte quattrocentesche che immettono dalla galleria alle stanze.*

[58] *Di fronte: particolare del fianco occidentale esterno del palazzo. Si notino, a fianco della finestra, i graffiti originali.*



balaustrini dei parapetti (MEZZANOTTE-BASCAPÈ, 1948, pp. 893-894).

Tutte le stanze del piano terreno presentano i soffitti originari a cassettoni dipinti, purtroppo pesantemente ripassati tra il Sette e l'Ottocento quando non integrati o rinnovati.

Al piano superiore la sequenza delle stanze, rimaneggiate nelle coperture e soggette a qualche tramezzatura, rispettava la divisione determinata dai muri maestri. Gli ambienti si affacciano su un ampio vano continuo che corrisponde al portico sottostante.

La distribuzione interna ed i criteri adottati per l'illuminazione delle stanze vincolano l'organizzazione assai variata delle facciate.

Le deviazioni rispetto all'ordito a maglie regolari determinatesi in pianta producono verso corte alcune riduzioni od allentamenti degli interassi delle finestre in un prospetto che peraltro tende a rispettare il principio della simmetria in relazione ad un asse centrale.

Sequenza perfettamente regolare si realizza nel lato verso il giardino dove l'organizzazione parietale non presentava evidentemente problemi di sorta trattandosi di sovrammettere alla serie degli archi finestre in asse aperte su uno spazio interno continuo.

Altro principio distributivo informa la facciata del palazzo verso strada. Qui le finestre, aperte in prossimità dei muri divisori delle stanze, tendono a disporsi secondo interassi variabili che alternano a intervalli maggiori frequenze minori creando un ritmo alternato.

Nell'ambito lombardo Branduzzo è cospicuo esempio di quei criteri di monumentalità che ispirarono l'architettura civile nell'ultimo decennio del secolo, quando l'abitazione privata tese a strutturarsi secondo una scala dimensionale di particolare ampiezza sconosciuta nei decenni precedenti e non più ripetuta dopo il 1499 anche per obiettive cause di decadenza economica. Proprio per i requisiti di monumentalità e per la dislocazione territoriale Branduzzo offre lo spunto ad alcune riflessioni di ordine tipologico.

Quando si rifletta che il grande palazzo fu commissionato e realizzato come residenza suburbana di uno dei personaggi più in vista alla corte del Moro, secondo solo al Sanseverino ed a Marchesino Stanga, la sua formulazione acquista particolare significato. Come è evidente

da quanto si è detto finora a Branduzzo fu abbandonato ogni carattere tendente a connotare la costruzione come un complesso fortificato, giacché le condizioni politiche obiettive non lasciavano prevedere necessità di sorta per la difesa degli utenti.

D'altro canto se pure la villa si struttura come ripetizione del palazzo cittadino presenta anche rispetto a quest'ultimo alcune sintomatiche differenze. L'ingresso alle strutture abitative infatti non è diretto bensì filtrato attraverso lo spazio protetto della grande corte ed al compatto blocco residenziale vengono giustapposte le torri angolari emergenti.

Integrate nella spazialità interna ai vani del palazzo, esse costituiscono le appendici simmetriche che tendono a ripetere in termini più aggiornati lo schema del castello.

All'inverso, per sottolineare l'ambiguità di una struttura non immediatamente codificabile dal punto di vista tipologico, si può proporre la lettura del complesso come l'organizzazione rinascimentale di un castello padano dove le torri angolari siano state svincolate dal corpo quadrilatero sulla linea di una evoluzione architettonica che tende sempre più ad evidenziare la dinamica di aggregazione dei volumi.

Prima di passare all'analisi dei dettagli è opportuno ricordare come, nell'ambiente lombardo del tardo Quattrocento, la villa di Bergonzo Botta non sia stata iniziativa isolata.

Celebre fu, ad esempio, la costruzione fatta alzare sulle alture di Bellagio da Marchesino Stanga, quel palazzo « reggio » di cui si conservano peraltro memorie a carattere quasi esclusivamente storico.

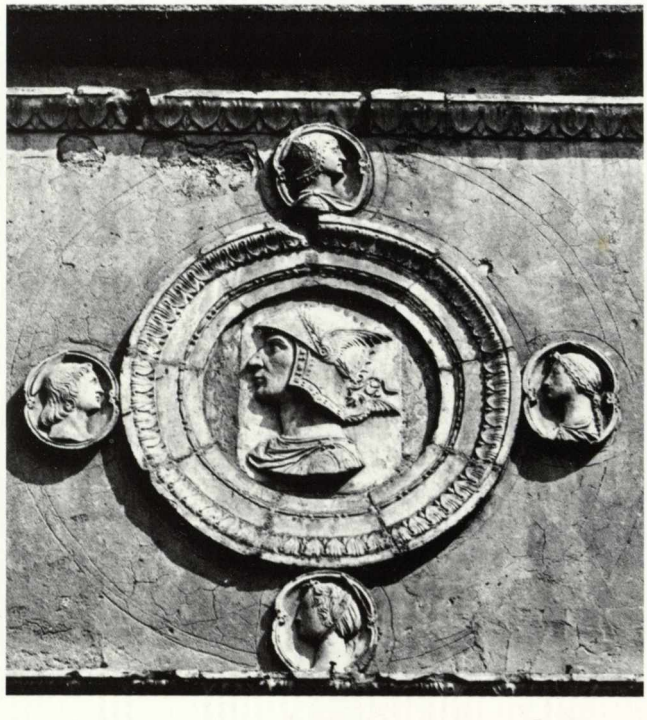
Lo Stanga aveva acquistato i terreni da Daniele Birago nel 1489 ed i lavori alla villa erano conclusi già nel 1492.

L'anno seguente Ludovico lo investiva del feudo della Riviera che si estendeva per lungo tratto della riva orientale del lago e comprendeva Bellagio stessa.

Della complessa situazione di preesistenze in cui l'intervento del favorito del Moro veniva ad inserirsi, lasciò suggestiva descrizione già una guida settecentesca: *... tiensi con ottimo giudizio, che qui Plinio avesse quell'altra sua villa detta Tragedia, perciocchè dagli scogli sostenevasi quasi come dai coturni l'attore sovra il teatro. Ne' questa collocazione della Tragedia è congettura, mentre Plinio nella lettera a Voconio Romano settima del nono libro dice chiaramente, che quella villa coll'alta schiera del monte divideva due laghi. Trovò il Boldoni, che il Bellagin promontorio più d'ogni altro somiglia al Miseno. Fuvi già in vetta d'esso una rocca di pietre quadrate, ove annidavasi alcuni assassini, ma con salutare consiglio Gian Galeazzo padre di Filippo Visconti Duca diroccolla nel 1375. Poscia a mezzo del giogo Stanga Marchesino, come colui che l'affetto godeva e l'oro del Duca Lodovico il Moro Sforza, potè ergervi signoril villa, la quale incendiossi dall'ira dei Cavargnoni...* [pirati

[59] *Sotto, a sinistra: particolare delle terrecotte applicate nella fascia sopra il portico nell'ala settentrionale del palazzo.*

[60] *A destra: calco quattrocentesco di un tondo del basamento della Certosa. L'originale è contrassegnato dal motto* Constanter conterit inimicos, *scomparso sulla copia.*



[61-62] *Sotto: due particolari della decorazione in terracotta del portico aperto nel braccio settentrionale.*

e briganti della Valcavargna] (G. B. Giovio, 1795, p. 301). La villa che ospitò in tempi diversi Bianca Maria Sforza, l'imperatore Massimiliano e Ludovico durante la sua fuga in Austria, venne venduta dagli eredi Stanga agli Sfondrati nel 1538.

Questi nel corso del secolo la ricostruirono corredandola di dipendenze ed ulteriori interventi furono dovuti ai Serbelloni che a partire dal 1788 ne entrarono in possesso.

In un affresco nelle sale superiori del Castello di Melegnano, raffigurante la battaglia navale sul Lario durante la guerra di Musso, si può forse riconoscere una veduta dell'antica costruzione.

Sulla cima del promontorio si staglia la sagoma di un grande insediamento abitativo connotato dall'emergenza di alcune torri.

All'interno della fabbrica di Branduzzo alcune smagliature nella tessitura logica, peraltro non particolarmente vistose come la non perfetta assialità della finestra verso corte nella torre est rispetto al varco sottostante, si giustificano con il permanere di un certo grado di empiria operativa a livello di cantiere.

Viceversa la cura del particolare e della rifinitura è molto accentuata.

I corsi di malta tra i filari di formelle in cotto, ad esempio, impiegano nel tratto più esterno, destinato a rimanere a vista, un composto particolare che per l'aggiunta di materiale argilloso non crea soluzione di continuità cromatica con il rosa acceso delle decorazioni in terracotta.

Rifinitura particolarmente squisita è riservata alle finestre che verso le stanze interne presentano una cornice di risvolto in cotto con motivi a palmette.

Anche dal punto di vista del disegno delle singole forme architettoniche Branduzzo si segnala per particolari degni di rilievo.

Le finestre ad esempio presentano duplice conformazione, rettangolare sormontata da lunetta al piano terra, centinata ed inquadrata entro un profilo rettangolare frontonato al primo piano.

Mentre la prima forma ha un precedente immediato nel piacentino Palazzo Landi, dovuto, almeno per quanto concerne l'organizzazione dei prospetti, al Battaggio e al De Fondulis (1484), la seconda sembra nascere dalla combinazione di impianti di uso comune con motivi figurali paleoclassicistici con esito vicino al gusto dell'Amadeo così come si definisce nella porta d'accesso alla Cappella Colleoni.

All'interno le porte che mettono in comunicazione le stanze del primo piano con la galleria hanno taglio rettangolare ed un fregio sovrammesso all'architrave che richiamano quelle soluzioni definite convenzionalmente dai documenti d'epoca *ala antiqua*.

Il motivo dei pendoni vegetali qui sottesi a scudi araldici trova parallelo ancora in opere amadeane della Cer-

tosa e, più specificamente, in un frammento proveniente da un edificio civile milanese nella zona del Carrobbio (MEZZANOTTE-BASCAPÈ, 1940, p. 551).

La particolare qualità della fabbrica, sia a livello esecutivo che di determinazione progettuale, scade sensibilmente nella formulazione dei capitelli del portico.

Di questi è attualmente in opera solo il capitello che sormonta il fusto di colonna in sarizzo murato nell'ala minore ovest verso il giardino. All'atto della sostituzione nel XVIII secolo di tutte le colonne del braccio nord i capitelli quattrocenteschi trovarono reimpiego come sostegni dei sedili appoggiati alla facciata verso corte.

Il loro esame rivela l'esecuzione piuttosto sciatta di forme ora arcaiche come nel tipo a crochet reso meno rigido da cadenze naturalistiche nel corpo delle foglie, ora manieratamente stilizzate come nel caso dei piatti motivi a ghirlanda sottesi alla base dell'arricciolatura dei caulicoli.

Anche un frammento erratico presente nel giardino, senza dubbio la base di una colonna quattrocentesca, mostra connotati arcaici per la persistenza del motivo delle foglie protezionali angolari.

Più articolato discorso richiedono le decorazioni in terracotta che è possibile classificare in due gruppi.

Il primo è composto da lastre con motivi puramente ornamentali disposte a formare le cornici marcapiano, l'inquadratura delle finestre ed i capitelli pensili del portico.

Trovano tutte corrispettivo immediato in decorazioni presenti anche nell'area urbana ed il riferimento puntuale è alle formelle impiegate nella decorazione del palazzo di Silvestro Bottigella.

A Branduzzo tuttavia le lastre subiscono un'operazione di montaggio che aumenta complessivamente con intento monumentale e forse vagamente classicistico l'altezza delle trabeazioni.

Alla seconda serie appartengono le terrecotte con busti e profili di imperatori e santi che ornano le chiavi degli archi del portico e la fascia sovrastante. Sono tutte derivate per calco da bassorilievi in opera nella facciata della Certosa di Pavia.

La serie comprende, tratti dai medaglioni del basamento, i rilievi con Romolo e Remo, Tullo Ostilio, Cicerone, Cesare, Augusto, Tito, Vespasiano, Nerva e Alessandro.

Altre formelle e precisamente quelle apposte alla chiave dell'arco sull'asse dell'entrata ed i piccoli ovali con teste di Santi e Sante che incorniciano i tondi della fascia sovrastante il porticato, sono calchi delle sculturine della prima finestra sinistra della facciata certosina.

I rilievi da cui furono tratte queste ultime formelle sono assegnati in ultimo da R. Bossaglia (1968, p. 62) alla scuola del Briosco ed accostati alle sculture delle grandi lesene del portale.

La loro datazione dovrebbe cadere secondo la studiosa agli ultimissimi anni del XV secolo.

L'indicazione cronologica che ne viene per Branduzzo è, a mio avviso, che una fornitura di materiale la quale univa copie di opere recenti ad altri calchi ricavati da rilievi più antichi, fu procurata quando i lavori alla villa erano già avanzati e forse vicini ad essere interrotti.

[63-64] *Di fronte, in alto: due tavolette da soffitto nella stanza al primo piano della torre minore orientale.*

[65-66] *In basso: ancora due particolari delle formelle in terracotta che ornano il portico.*

Tra vario materiale erratico altri medaglioni con copie di bassorilievi inseriti nel basamento della Certosa sussistono a Branduzzo.

Si tratta dei rilievi contrassegnati rispettivamente dai motti *Iustus non conturbabitur* e *Constanter conterit inimicos*, riportato, quest'ultimo in particolare, sempre da R. Bossaglia (1968, p. 54) all'attività dell'Amadeo intorno al 1475-'78.

Nella fascia tangente alla chiave degli archi ed alla base delle finestre la decorazione in terracotta si organizza con inusitata ricchezza. La composizione subordina al tondo centrale maggiore i quattro minori disposti lungo gli assi ortogonali ed era completata dal tracciato a compasso, impresso nell'intonaco e ancora visibile in alcuni tratti, che riconduceva tutte le componenti entro un profilo circolare.

Il motivo, desueto nelle terrecotte applicate, richiama lo schema compositivo della decorazione della chiesa milanese delle Grazie, riferita al Butinone, allo Zenale ed al Montorfano e datata al 1485, dove figure di santi sono comprese entro una doppia cornice concentrica con tondi minori — non figurati tuttavia — lungo gli assi perpendicolari (MAZZINI-DELL'ACQUA, 1965, p. 474).

In forma meno ridondante, ridotto anzi a puro schema grafico, il tema ritorna in analogo contesto nel cortile del palazzo di Giovan Francesco Bottigella dove incornicia gli stemmi delle nobili famiglie pavesi.

Nel prospetto verso il giardino i tondi allineati sull'asse verticale di arcate e finestre riprendevano il tema degli oculi aperti nei pennacchi degli archi.

Dell'esistenza di questi ultimi, che i restauri settecenteschi hanno inopportunamente chiuso, fa fede ancora l'arcata murata nell'ala ovest che deve pertanto essere riguardata come l'unico frammento completo in tutti i particolari della disposizione originaria.

La fabbrica di Branduzzo si segnala ancora all'attenzione critica per la possibilità di acquisire preziosi dati in ordine al rapporto tra architettura e decorazione dipinta.

La fronte verso strada conserva infatti larghi brani di

intonaco su cui sono graffiti alti basamenti che reggono sostegni in asse con la partitura muraria a paraste che scandisce il primo piano.

Sotto i davanzali delle finestre un risvolto rettilineo segnato al centro da un tondo conserva labili tracce di cromia che lasciano inferire come si volesse fingere una decorazione a marmi policromi.

Benché il disegno nel dettaglio non sia forse più recuperabile neppure con un'attenta opera di restituzione, quanto rimane lascia intravedere una decorazione pittorica nata in funzione e sussidio dell'architettura reale col compito di integrare a scopo normativo elementi mancanti come le lesene e di sviluppare anche autonome valenze fantastiche.

È questo il caso degli affreschi del sottogronda. Qui in corrispondenza della terza finestra quattrocentesca restano due tondi affrescati con figure di animali che si affacciano da dietro un'inferriata.

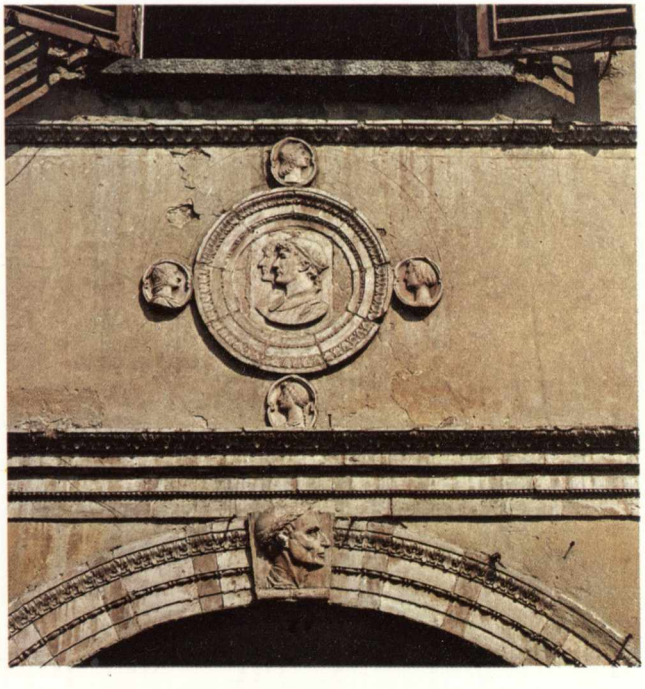
Il motivo, ricorrente ad intervalli regolari, ma svincolato dalla sintassi architettonica della fabbrica sottostante, correva al di sopra della cornice in terracotta lungo tutti i prospetti dell'edificio. Un raro documento fotografico del 1905 ne testimonia la presenza nella fronte verso corte ed un oculo si intravede alla stessa quota nella testata nord della torre maggiore orientale.

Anche all'interno le fasce dipinte sotto i cassettoni del soffitto presentano connotati di indubbio interesse.

Svisate da pesanti ridipinture quelle del piano terra, saggi cospicui di fregi rinascimentali rimangono nella grande galleria del primo piano e nei sottotetti dove l'abbassamento della quota di copertura provocato dall'instaurazione del sistema delle volte ha permesso la conservazione per lunghi tratti delle raffigurazioni rinascimentali.

È opportuno premettere all'esame dei fregi delle stanze che non esistono rilievi particolareggiati intesi a stabilire la quota originaria del tetto e l'entità dei dislivelli e delle riprese di muro prodotte dal rifacimento della copertura.

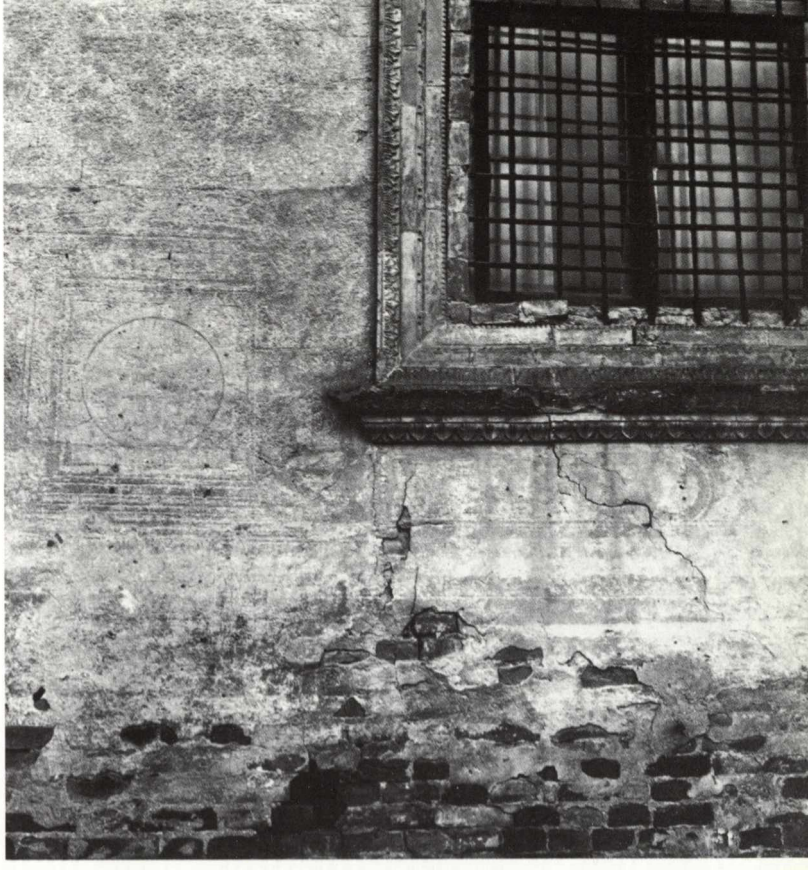
Di conseguenza si tenta, in questa sede, di interpretare e collegare alle strutture la decorazione dipinta formulando ipotesi provvisorie che potranno essere veri-



[67] *Di fronte: particolare del fianco occidentale verso strada. Sulla finestra frontonata si vedono gli oculi dipinti, ultimi lacerti della decorazione quattrocentesca.*

[68] *A fianco: particolare dei graffiti della facciata occidentale esterna. Sono leggibili la base di una parasta o di una colonna e, sotto la finestra, il risvolto rettangolare.*

[69] *Sotto: la facciata verso la grande corte in una foto del 1905. Sopra la cornice terminale del primo piano si vedono ancora i ricorrenti oculi dipinti. (Foto Nobile, Voghera).*



ficate solo quando sarà possibile disporre dei risultati ottenuti attraverso un'attenta campagna di rilevamento.

La precisazione è indispensabile nei confronti di un testo che per alcune caratteristiche si differenzia dalle usanze locali.

Come è noto la prassi lombarda di dipingere sulle pareti delle stanze una fascia rettilinea a corredo dei soffitti a cassettoni prevedeva, sui lati dove venivano a cadere le testate delle travi e le mensole sottoposte, opportune spazieggiature delle unità decorative.

Le soluzioni in atto nel palazzo di Branduzzo si strutturano in rapporto al *modus operandi* coevo con insospettata ricchezza inventiva.

I fregi, composti di singoli elementi ripetuti, corrono continui ed erano studiati perché le testate delle travi venissero a cadere, anziché in opportuni intervalli del disegno, ad una quota superiore dove, accanto a quelle reali, l'affresco iterava, con ogni probabilità, sequenze di mensole dipinte.

Sembra di poter inferire una disposizione siffatta da un lacerto superstite nella grande galleria del primo piano che raffigura una fascia con girali monocromi chiari su fondo rosso, limitata inferiormente da cornici architettoniche e completata in alto da una zona nella quale si intravede una mensola dipinta.

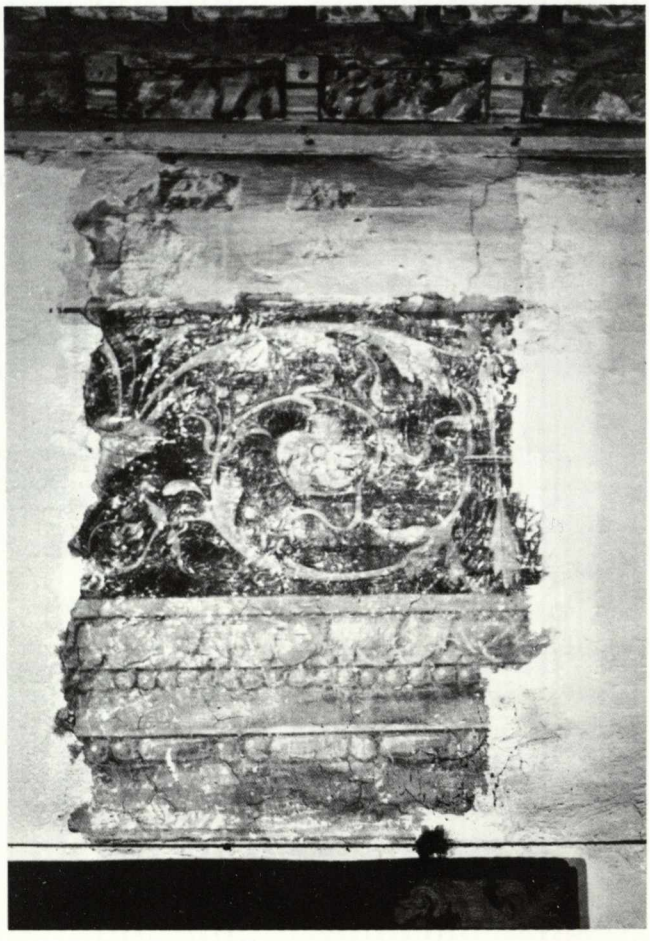
I fregi delle singole stanze meritano di essere ricordati anche per la qualità piuttosto alta che li distingue.

Nei sottotetti tutte le fasce delle stanze dell'ala occidentale sono conservate pressoché integre per la zona figurata.

Nell'ordine, stanza per stanza, a partire dal camerino corrispondente all'atrio del palazzo, i motivi impiegati sono testine angeliche tra candelabre, sfingi alternate a racemi e candelabre, stemmi della famiglia Botta e di altri nobili lombardi (si riconosce bene lo stemma visconteo) tra mascheroni fitomorfi, conchiglie e raggruppamenti di fiori in schemi geometrici, figure di donnine desinenti a girali che reggono stemmi.

In tutti i casi la decorazione sfrutta il monocromo su fondo giallo salvo che nell'ultima partitura descritta.

Qui i colori prevalenti sono il bianco e l'avorio e la scelta cromatica non pare priva di significato. Le inse-



[70] *A fianco, in alto: particolare dei sottotetti. Nel tratto inferiore la fascia dipinta mostra lo stemma Botta con le tre stelle rosse in campo bianco. Sulla destra, a livello superiore, il piano di calpestio sopra i cassettoni della galleria del primo piano.*

[71] *Sotto: particolare del fregio dipinto nella galleria del primo piano.*

[72] *Di fronte: gli ambienti settecenteschi addossati alla torre maggiore orientale. Il crollo delle volte permette di osservare il fianco della torre, che in origine doveva essere a vista.*

gne con l'aquila in campo d'oro, che compaiono su tutte le pareti in una sequenza interrotta solo agli angoli per la presenza dello stemma Botta, sono l'alternativa araldica dei Pusterla che spesso la usarono in sostituzione della loro arma parlante. Sembra quindi logico supporre sulla base di questa constatazione che la stanza fosse riservata all'uso privato di Madonna Daria.

Poiché il vano individuato costituisce il primo ambiente dell'ala orientale perpendicolare al corpo nord, non è fuori luogo qualche osservazione sulla possibile destinazione degli ambienti residenziali della villa.

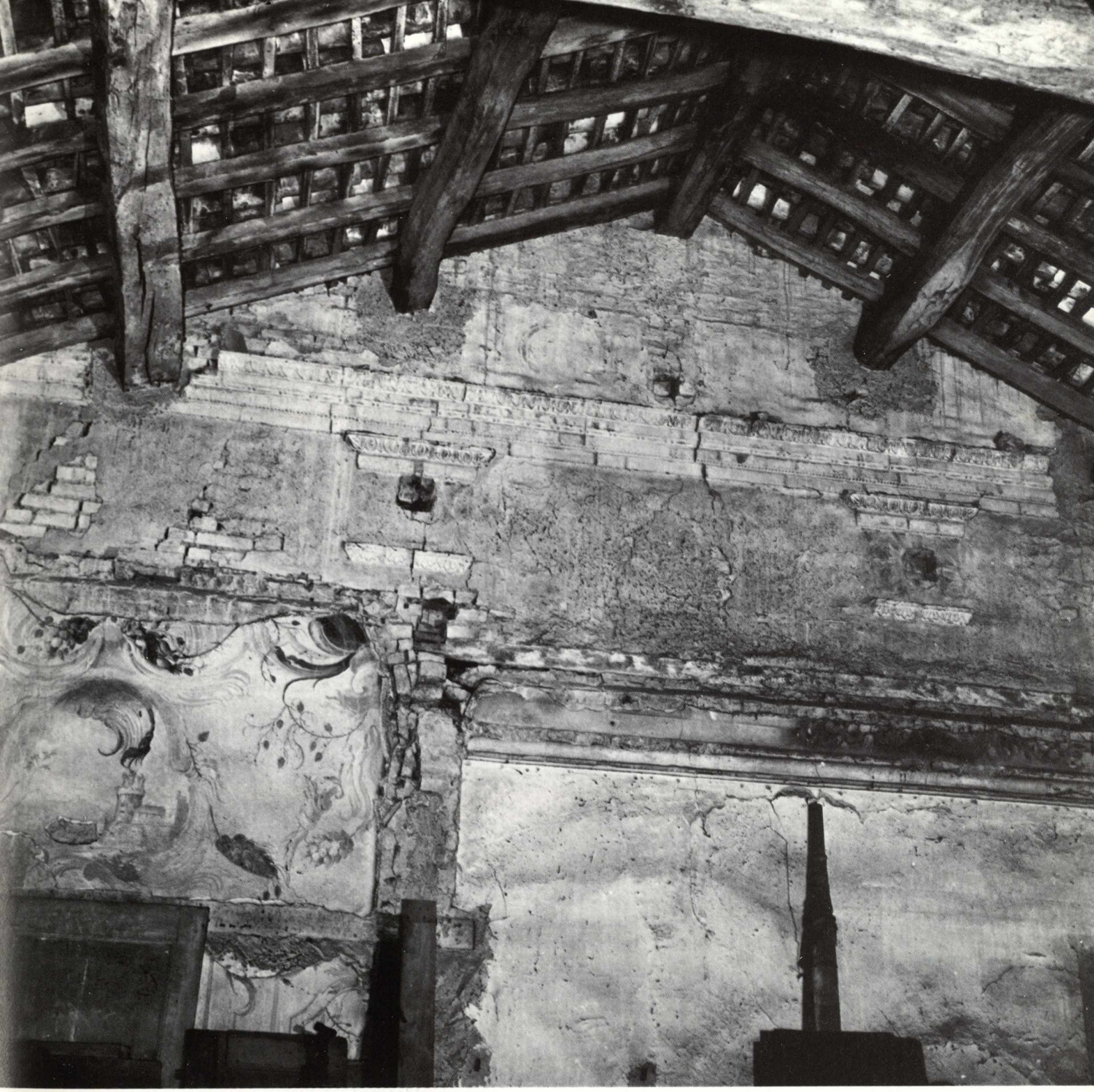
La genericità dei simboli dipinti nelle stanze del braccio settentrionale potrebbe far ritenere infatti che tali locali aperti sulla corte rettangolare, fossero riservati all'uso comune mentre i vani realizzati o progettati nei bracci perpendicolari dovessero fungere da alloggi privati dei singoli componenti la famiglia.

Gli anonimi autori che eseguirono tutte le figurazioni dipinte si muovono con sicurezza e piena padronanza di mestiere nell'ambito dei repertori decorativi del maturo Umanesimo lombardo. Sono loro connotati precisi la scioltezza compositiva anche nel dettaglio più minuto e la sprezzante grafia del segno che individuano una maestranza particolarmente abile quale è raro trovare all'opera nei palazzi coevi.

All'interno di un complesso tanto ricco e significativo per l'arte del Rinascimento lombardo merita particolare attenzione la stanza ubicata al primo piano della torre minore orientale che conserva pressoché integre le strutture e le decorazioni del tardo Quattrocento.

La collocazione dell'ambiente al centro della zona rustica ha inevitabilmente prodotto uno stato di deperimento delle parti dipinte — affreschi e tavolette del soffitto — che solo un intervento tempestivo potrà tentare di recuperare al patrimonio artistico regionale.

La stanza si configura come un vano rettangolare tendente al quadrato. In antico vi si doveva accedere da una porta aperta presso l'angolo nord-ovest, dove ancora insiste uno degli accessi moderni e che costituiva lo sbocco naturale della scala addossata alla torre e di cui, come si è detto, sussistono i muri perimetrali ed anche, al piano terra, l'imbocco quattrocentesco.



Le altre due aperture di varia ampiezza che oggi si osservano nelle pareti sono frutto di sventramenti operati in epoche diverse e intesi a garantire il costante utilizzo del locale.

Il pavimento a piastrelle di cotto disposte a scacchiera obliqua, il soffitto a cassettoni e gli affreschi parietali riemersi recentemente dallo scialbo e che qui si pubblicano per la prima volta sono tra di loro omogenei.

I primi assaggi hanno posto in luce larghe zone della decorazione e benché sotto gli strati di scialbo restino ancora buona parte dei dipinti del fregio e delle pareti i dati acquisiti permettono un primo tentativo di restituzione dell'insieme che ha buone probabilità di venire confermato da successivi reperti.

Già si è accennato illustrando le fasi cronologiche della fabbrica di Branduzzo che la costruzione delle torri angolari alle testate del braccio settentrionale della corte dovrebbe collocarsi entro il settimo od ottavo decennio del secolo.

In tali strutture più antiche Bergonzo volle evidentemente ricavare, nell'ultimo lustro del secolo, una « stanza di delizie » indipendente dal palazzo padronale. Il piccolo spazio venne quindi affrescato ed il soffitto palese-

mente rifatto, rendendo impraticabile la parte superiore della torre.

La decorazione pittorica fu condotta con estrema attenzione alle emergenze di valore strutturale.

Sotto i cassettoni corre, come di norma, un fregio dipinto integrativo. Rispetto ai consueti modi lombardi esso presenta la particolarità di un'articolazione spiccatamente architettonica che detta nelle porzioni che inquadrano la fascia figurata una complessa serie di cornici a dentelli, ovuli e unghiature. Al centro la raffigurazione itera coppie di Tritoni e Nereidi affrontate a sostenere i tondi in cui sono campiti ritratti frontali e di profilo.

La pronunciata declinazione architettonica del disegno riesce organica ad un programma che coinvolge tutto lo spazio ambientale. Infatti in corrispondenza delle testate delle travi del soffitto e su tutte le pareti ad intervalli tendenti alla regolarità il fregio è sostenuto da pilastrini dipinti. Benché gli assaggi esperiti abbiano permesso di controllare l'esistenza del partito decorativo per i sostegni dipinti agli angoli della parete sud e per alcuni dei pilastrini intermedi sulle pareti meridionale, occidentale e settentrionale, si anticipa un grafico che integra al disegno delle unità verificate il tracciato dei pilastrini non ancora liberati dallo scialbo o scomparsi per sventramento della muratura, in base alla considerazione che i frammenti emersi configurano un apparato a rispondenza rigidamente speculare. Le basi dei sostegni poggiano su un parapetto pure dipinto che corre ininterrotto a fasciare tutti i muri perimetrali della stanza.

Il gioco illusionistico perseguito mira a configurare una specie di baldacchino architettonico aperto sulla libera atmosfera e di cui il soffitto sarebbe idealmente il capocielo.

A corroborare ed a dar vita all'inganno ottico e ideale sono chiamati tutti i mezzi espressivi di cui il pittore dispone.

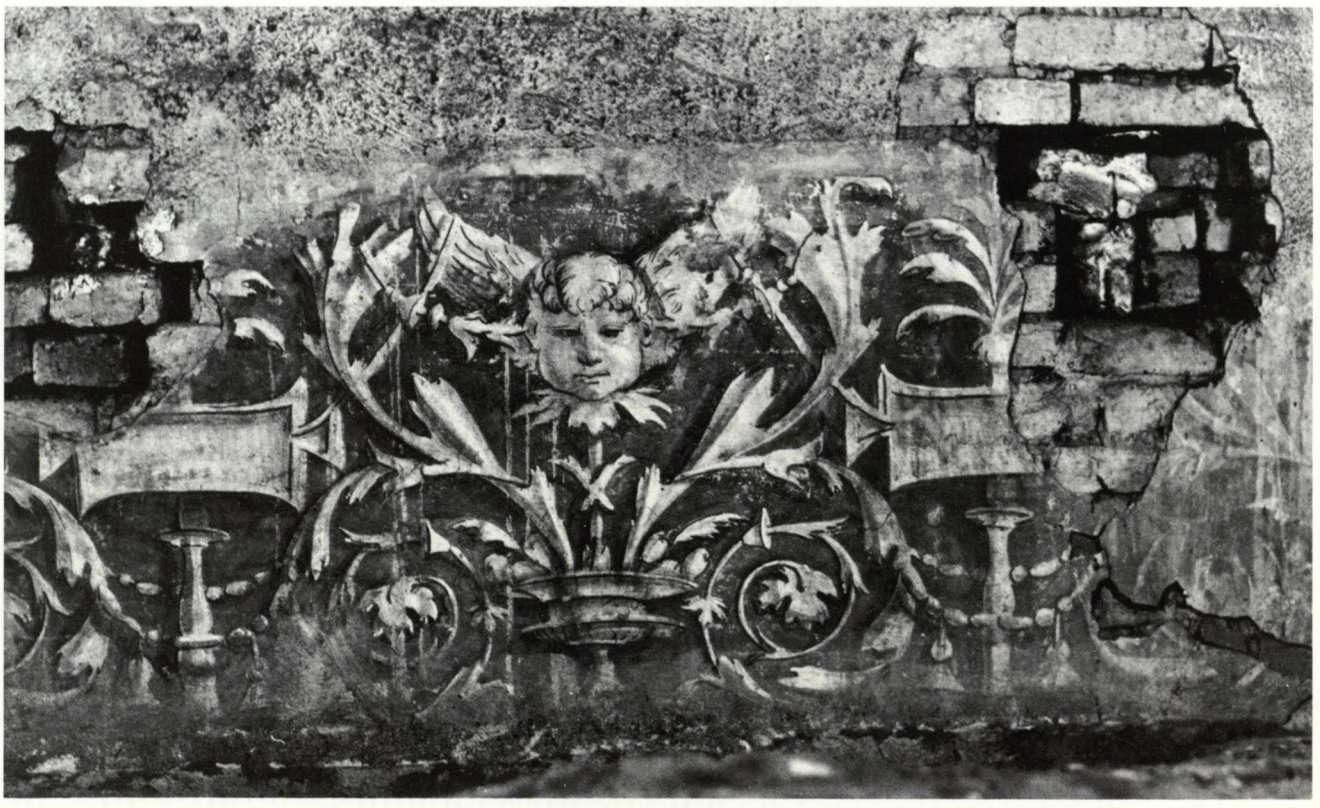
La conoscenza dei rudimenti della prospettiva suggerisce ad esempio di obliterare la sezione inferiore dei tondi che incorniciano i ritratti per dare credibilità all'aggetto delle sezioni basse delle cornici.

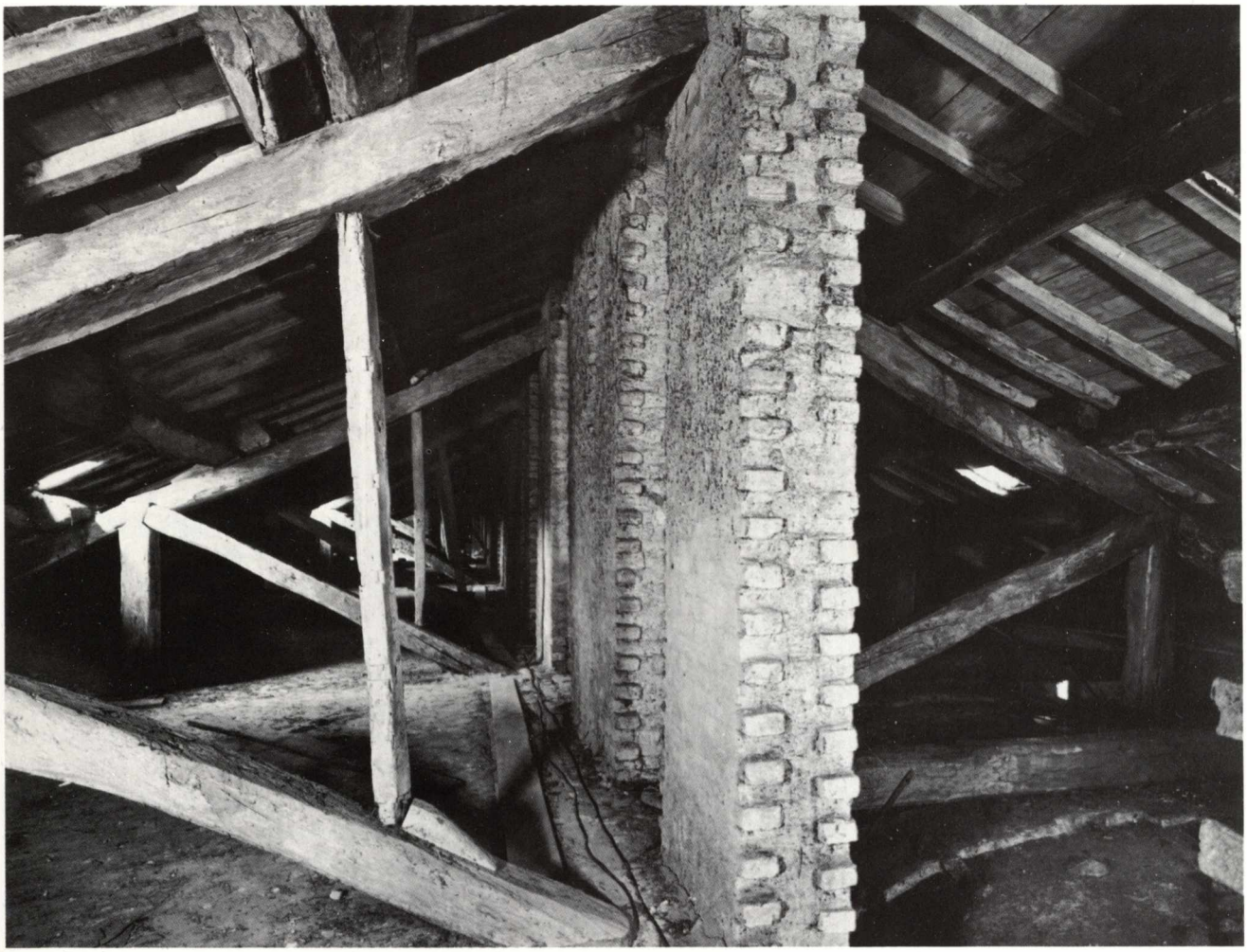
Membrature e modanature sono delineate con estremo rispetto delle forme in uso presso le maestranze coeve ma è soprattutto con il colore che si vuole sostanziare il gioco illusionistico.

La cromia è infatti usata tanto per creare valenze ambientali quanto per dare plausibilità agli elementi architettonici. Così, accostati al rosa prevalente delle modanature, nei fusti dei pilastrini si fingono commessi

[73] *Sotto: particolare del fregio dipinto, oggi nel sottotetto, relativo al camerino che al primo piano corrisponde all'androne.*

[74] *A fianco: l'attuale struttura delle capriate del tetto che copre il braccio settentrionale del palazzo.*





di marmo rosso e verde venato mentre basi e capitelli sono tinteggiati in giallo.

Viceversa gli spazi liberi tra pilastro e pilastro sono uniformemente coperti, almeno a quanto pare di capire dai primi assaggi, da un intonaco il cui grigio luminoso acquista pieno valore atmosferico.

In questo contesto la cromia riservata al fregio figurato si integra e riesce funzionale all'illusione di un'architettura dipinta. Solo le teste dei tondi staccano infatti per il loro sobrio realismo mentre le figure dei Tritoni e delle loro compagne campite sul fondo porpora si avvalgono di pochi sobri toni chiari rincalzati da rapide e scarne pennellate di verde e di giallo.

Il tema dei Tritoni, molto comune nell'iconografia dei fregi dipinti o realizzati in terracotta a partire dal nono decennio del secolo, assurge a inediti vertici di stile per la tessitura puntigliosa dei contorni a rapide pennellate nere che rendono alle figure la preziosità e la raffinatezza del niello.

Rispetto ad analoghi fregi dipinti, da quelli di Casa Fontana Silvestri alla fascia con i ritratti viscontei e sforzeschi nel Castello di Invorio Superiore, la decorazione di Branduzzo si differenzia per la più alta qualità esecutiva non disgiunta dalla ricerca di più raffinati effetti in piena sintonia con la tematica rinascimentale.

Si allude all'attenzione posta allo scorcio del bordo inferiore degli oculi, connotato assente negli esempi richiamati.

L'operazione complessiva cui è assoggettato lo spazio reale si colloca in quell'area di esperienze che si propongono di finalizzare il mezzo pittorico all'amplificazione dello spazio reale senza ricorrere allo sfondamento della parete tramite l'artificio della piramide prospettica.

Per la decorazione di Branduzzo il richiamo logico sembra potersi vedere nella cosiddetta Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. E' noto come i numerosi problemi filologici e critici connessi alla decorazione leonardesca non abbiano ancora trovato soluzione adeguata. Il Baroni (1955, pp. 21-32) nel segnalare il recupero delle parti monocrome delle pareti est e nord della sala milanese sottolineava l'incongruenza tra le parti ritenute autografe e la volta policroma appesantita e svisata dai restauri del primo Novecento.

Non è pertinente a questa nota l'entrare nello specifico dei quesiti posti dal testo milanese; preme tuttavia puntualizzare come in tempi probabilmente molto vicini si realizzino alcune significative convergenze. Leonardo infatti sembra aver concepito la decorazione del grande ambiente al piano terra della torre di nord-est come un pergolato cui si intrecciano i caratteristici nodi

col palese intento di trasfigurare, caricandolo di valenze naturalistiche e luministiche, l'ambiente reale.

La pratica invalsa a Branduzzo, innegabilmente molto schematica e semplicistica ma profondamente attenta ai valori architettonici e strutturali, sembra fornire la soluzione tutta lombarda allo stesso quesito logico.

Caratteristico della piccola stanza di Branduzzo sembra anche lo svolgimento nelle parti figurate di un complesso programma iconografico di cui è possibile cogliere il significato. Esso coinvolge non solo le parti figurate degli affreschi ma anche l'orditura del soffitto.

Quest'ultimo ci è pervenuto integro nella sua ossatura lignea salvo per un modesto sventramento all'altezza della campata centrale mentre i più sensibili danni si sono prodotti per il disfacimento delle superfici dipinte di listelli e tavolette. I primi conservano ancora per buona parte un motivo a lumachelle e a greca mistilinea mentre le tavolette oblique che raccordano il piano orizzontale superiore alle travi ed ai muri perimetrali serbano, sfogliate e pericolanti, lunghe sequenze di figurazioni.

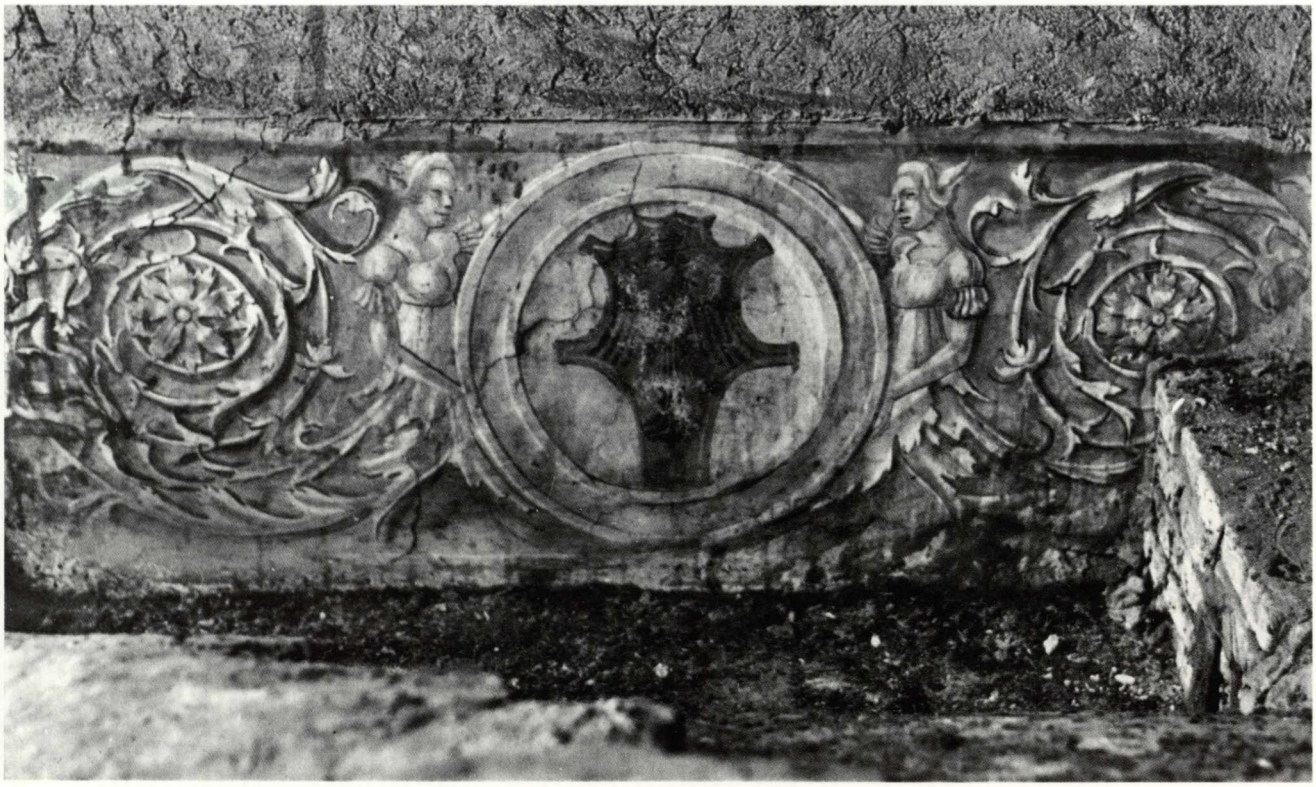
Il complesso che raccoglie per lo più sagome di animali domestici e selvatici sembra unitario e pare riferibile ad un anonimo maestro di facile vena che tende a semplificare le forme zoomorfe e ad irrigidire il corredo vegetale in sigle contratte ed elementari.

In ogni campata del soffitto, fila per fila di tavolette, la terza unità a partire dai muri perimetrali verso il centro reca i ritratti dei Duchi e delle Duchesse. Malgrado alcune gravi lacune ed i gravissimi danni generali il piano distributivo è per buona parte individuabile.

Nella prima campata a partire dall'antico ingresso sono riconoscibili Ludovico e Beatrice d'Este fronteggiati da Galeazzo Maria e Bona di Savoia. Nella seconda campata i danni sono più sensibili e l'unica effigie decifrabile è quella di Francesco Sforza. Nella terza ed ultima campata la serie continua con la coppia Gian Galeazzo ed Isabella d'Aragona che fronteggiano Gian Galeazzo Visconti e la moglie.

La presenza del primo Duca di Milano accanto agli Sforza sembra indicare che il tema svolto è quello della continuità dinastica. A tale proposito vale la pena di ricordare come Ludovico ottenne dall'Imperatore l'investitura ducale solo nel 1495, anno che diventa conseguentemente termine *post quem* per la realizzazione di tutto il ciclo dipinto.

I ritratti ducali, rispettosi dell'iconografia ufficiale che ripropongono con toni di voluta e facile graziosità, sono costantemente affiancati sui lati esterni da tavolette



[75] *Sotto: particolare del fregio della prima stanza nell'ala occidentale del palazzo. Lo stemma inscritto nel tondo è da riferirsi alla famiglia Pusterla.*

[76-77] *Due particolari delle fasce dipinte nelle stanze del lato settentrionale del palazzo. Sono visibili attualmente nei sottotetti giacché la copertura a volta introdotta nel XVIII secolo ha abbassato la copertura degli ambienti.*

che recano lo stemma Botta sorretto da draghi con protomi umane.

Accanto alla glorificazione dei massimi esponenti del potere si esplica quindi la celebrazione della famiglia dei fedeli cortigiani.

È del tutto credibile pertanto che i ritratti nei tondi distribuiti sulle pareti che raffigurano personaggi altrimenti sconosciuti siano da riferirsi a persone di casa Botta.

La sequenza prevede sulle pareti sud e ovest due serie complete di tre ritratti virili. Sulla parete nord rimane un primo tondo mutilo con la parte posteriore di una testa coronata; manca l'oculo centrale, distrutto, mentre il terzo tondo accoglie un profilo di giovinetto. Sulla parete est si susseguono un profilo virile, l'unica figura femminile della serie, ritratta frontalmente, ed un busto di imperatore.

L'agnizione di tutti i personaggi raffigurati sembra allo stato attuale impossibile ma qualche riconoscimento può tuttavia essere tentato. Non pare fuor di luogo ad esempio proporre per il personaggio più anziano della parete sud l'identificazione con Giovanni Botta, il fondatore delle fortune familiari.

Margini di dubbio ancora più esigui dovrebbero sussistere circa il riconoscimento del profilo di Bergonzo nella testa virile che fronteggia significativamente l'entrata coincidente con il varco di accesso quattrocentesco. L'ipotesi è corroborata oltre che dall'ubicazione particolare del ritratto anche dall'età anagrafica dimostrata dal personaggio cui nel 1504, all'epoca della morte, si attribuivano circa cinquant'anni.

La prossimità con il supposto ritratto del Botta — ed a sua volta non piccolo elemento di convalida per il riconoscimento di Bergonzo — induce a credere che l'unico volto femminile riproduca le fattezze di Daria Pusterla.

Dal punto di vista stilistico la serie pone alcuni problemi specifici giacché non è ascrivibile ad evidenza alla mano che ha eseguito il fregio a fresco e la decorazione delle pareti. Questa prima constatazione impone il riconoscimento di maestranze specializzate attive in parallelo. Nel caso specifico ad una specie di quadraturista *ante litteram* si affiancarono i ritrattisti.

Di più di una personalità infatti si deve parlare a questo riguardo non potendosi ritenere omogeneo il gruppo delle teste. Mentre tutti i volti virili sono ascrivibili alla stessa mano la testa femminile ed il busto di imperatore si evidenziano per un sensibile divario qualitativo.

Il profilo di imperatore è esemplato sul repertorio iconografico desunto, come per le terrecotte ed i marmi, da monete antiche ed è realizzato con una tessitura cromatica a macchie abbastanza grossolana.

La figura di Daria Pusterla per suo conto si avvale di una preparazione di fondo in tinta verde cui si sovrammettono gli altri strati di colore e le velature secondo un procedimento che non è comune agli altri ritratti.

Il gruppo delle teste virili al contrario mostra una preziosità ed una fermezza di disegno unite ad una stesura cromatica condotta con grande abilità e basata tutta su tinte chiare, che lo avvicinano a modi ed esiti propri di un pittore miniaturista.

I profili sono segnati a ferma linea continua, ombre e luci dell'incarnato non creano forti contrasti, improvvise lumeggiature percorrono le capigliature.

Nel panorama lombardo il termine di paragone più convincente è esperibile nella direzione dei ritratti sforzeschi del Codice Trivulziano con la *Grammatica* di Elio Donato generalmente attribuiti ad Ambrogio De Predis e datati intorno al 1497.

Il richiamo è convincente per la ricorrenza qui ed in opere certe del De Predis dell'andamento corsivo delle linee di lumeggiatura delle chiome e per il rincalzo di colore del fondo lungo la linea dei profili, particolarità questa non ignota a frescanti coevi ma presente nel De Predis miniatore proprio nel ritratto del Moro del Codice Trivulziano.

All'ambito del maestro sembra quindi opportuno ricondurre i ritratti Botta.

L'autografia è francamente in questo caso dubbia.

Anche se la serie di Branduzzo è quanto di più prossimo si possa immaginare alle sue poche cose certe, permangono alcuni dubbi motivati, ad esempio, dalla scomparsa di quella che fu già individuata come sigla caratteristica di Ambrogio, l'apertura all'incontro delle palpebre qui abbandonata per una più ovvia declinazione.

[78] *Sotto: la torre minore occidentale.*

[79] *A fianco: particolare della stanza al primo piano della torre minore orientale.*

Giovanni Ambrogio, miniatore e pittore, è del resto personalità sfuggente come molti maestri lombardi minori attivi verso la fine del secolo. Le sue uniche opere sicure restano, in campo ritrattistico, il « Massimiliano I » del Kunsthistorisches Museum di Vienna, firmato e datato al 1502, e le due miniature della Trivulziana testé ricordate, unanimemente ascrittegli.

La congerie di attribuzioni che si è prodotta intorno al suo nome e che raccoglie opere di diseguale valore sconsiglia da un'affrettata quanto inopinata aggiunta ad un catalogo molto confuso e per il quale è necessaria una urgente revisione.

NOTA BIBLIOGRAFICA

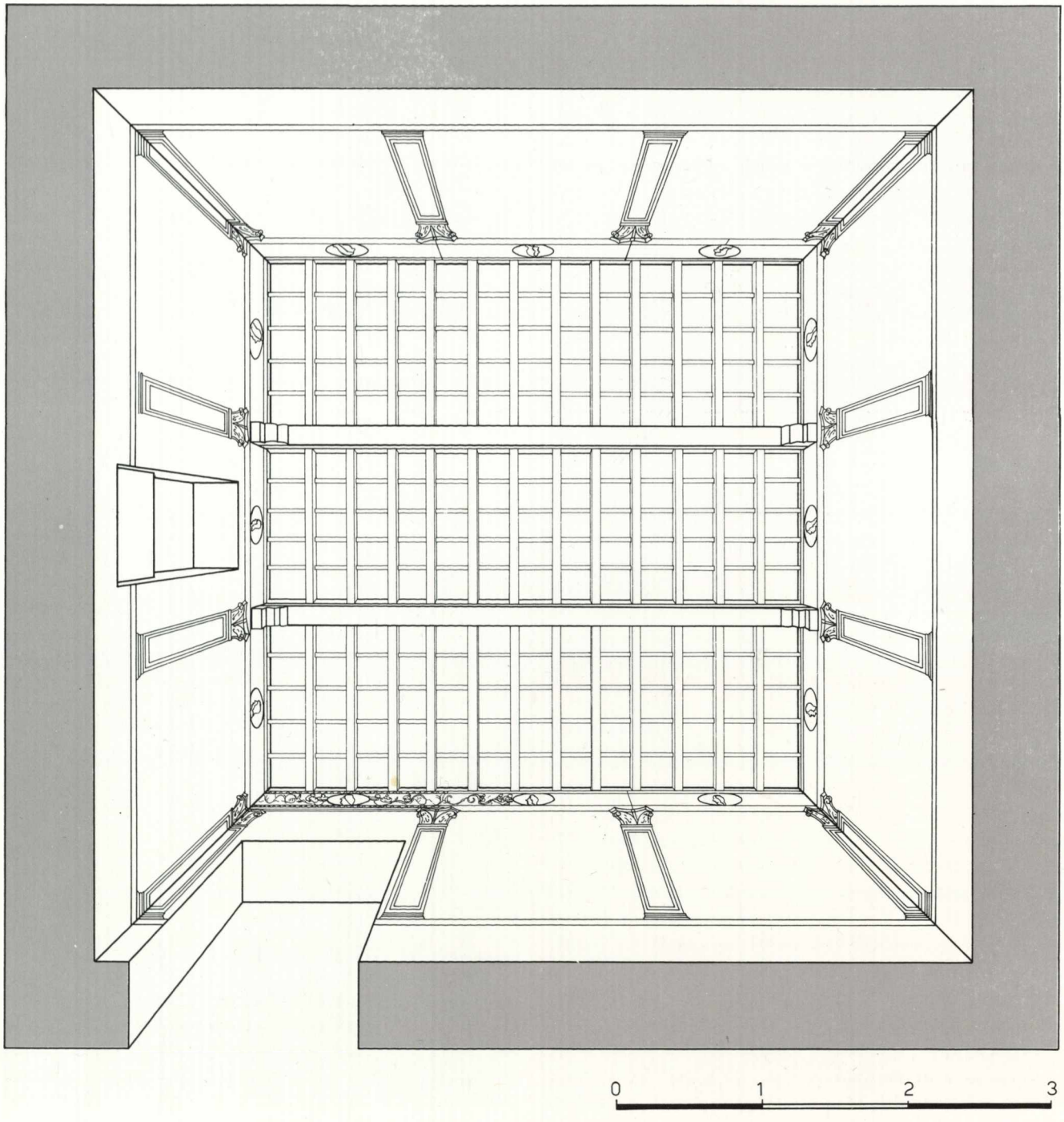
La bibliografia orientativa per gli argomenti affrontati o anche solo citati nel testo è molto vasta. Si è imposta pertanto la necessità di operare una scelta che dia conto solo delle voci di riferimento più significative, tralasciando il dettaglio ed abbandonando ogni esigenza di completezza.

Su Bergonzo Botta ed il suo ruolo presso la corte sforzesca si confrontino gli storici ed i cronisti coevi: B. Corio, *Patria Historia*, Milano, 1503; *Storia di Milano scritta da Giovanni Andrea Prato patrizio milanese in continuazione ed emenda del Corio dall'anno 1499 sino al 1519*, in « Archivio Storico Italiano », III, 1842, pp. 216-418; *Cronaca milanese dall'anno 1476 al 1515 di maestro Ambrogio da Paullo edita da Antonio Ceruti*, in « Miscellanea di Storia Italiana », t. XIII, 1871, pp. 92-378.

Per altre notizie sul personaggio e sui vari membri della sua famiglia cfr.: B. De Rossi, *Istoria genealogica e cronologica delle due nobilissime case Adorna e Botta antichissime e celeberrime l'una in Genova e l'altra in Milano e Pavia*, Firenze, 1719, p. 210 e ss.; F. Ughelli, *Italia sacra sive de Episcopis Italiae*, ed. Venezia, t. IV, 1719, col. 650; G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, vol. VI, p. 1, Pavia, 1838, passim; L. Tettoni-F. Saladini, *Teatro araldico ovvero raccolta generale delle armi ed insegne gentilizie delle più illustri e nobili casate che esistettero un tempo e che tuttora fioriscono in tutta l'Italia*, V,

Lodi, 1846; G. B. Crollalanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, I, Pisa, 1886, p. 163; E. Motta, *Morti in Milano dal 1452 al 1552 (spogli del necrologio milanese)*, in A.S.L., XVIII, 1891, pp. 241-286; P. Moiraghi, *Castelli e manieri del territorio pavese*, in M.D., I, 1894-'95, pp. 29-45; F. Malaguzzi Valeri, I, Milano, 1913, pp. 194 (riporta parzialmente una lettera del Botta al Moro), 481, 486, 536; C. Santoro, *Le carte Cusani Visconti Botta Adorno depositate presso l'Archivio Civico di Milano*, in A.S.L., LVI, 1929, pp. 283-296; Idem, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano, 1948, passim; Idem, *Un registro di doti sforzesche*, in A.S.L., LXXX, 1953, pp. 133-185; A. Crescentini, *Il castello di Branduzzo attraverso le carte del suo archivio e la storia del suo feudo dai Botta Adorno ai Parrocchetti Piantanida*, Pavia, s. d. (ma 1952); R. Zapperi-D. Ricci Albani, alla voce Bergonzo Botta, in D.B.I., vol. XIII, Roma, 1971, pp. 362-364 (con scelta bibliografica integrativa delle voci qui segnalate); U. Rozzo, alla voce Giacomo Botta, *ibidem*, pp. 371-372. Cfr. inoltre il regesto documentario manoscritto di C. Marozzi, Cart. 424, Pavia, Civica Biblioteca Bonetta. L'ultimo testamento dei Botta, ampiamente noto agli storici che spesso lo parafrasano, è consultabile presso A.N.M., Atti Antonio da Zunico, 8 luglio 1503-23 luglio 1503, filza 1895 (24 ottobre 1503).

[80] *Restituzione ideale degli affreschi nella stanza della torre. Gli elementi rilevati sono stati integrati supponendo, ove mancano o non sono ancora scoperti, sostegni dipinti simmetrici. Delle attuali aperture nei muri della stanza il grafico evidenzia solo quella che si può ritenere risponda al varco previsto nel Quattrocento. La prospettiva permette di cogliere la relazione fra le travi del soffitto ed i pilastrini dipinti.*



Di Leonardo Botta (1431-1513), cremonese, ambasciatore e oratore ducale sotto gli Sforza, non si è fatta menzione nel testo. La recente voce di R. Zapperi in D.B.I., XIII, pp. 374-379 (cui si rimanda anche per la bibliografia) lo dice figlio di Giovanni, che si era segnalato alla corte degli Sforza. Concordo con quanto scrive U. Rozzo, p. 371, il quale sottolinea come la parentela di questo personaggio con Bergonzo e Giacomo non risulti dalle fonti. Anche nel corso delle ricerche condotte per il presente studio non mi è mai accaduto di trovare accomunati od in relazione il Botta cremonese con i figli di Giovanni, sia il vescovo di Tortona che il maestro delle entrate ducali.

Per la famiglia Pusterla cfr. P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Milano, 1819-1881, t. VIII.

La descrizione della festa di Tortona, *Nuptiae Mediolanensium Ducum sive Ioannis Galeacij cum Isabella Aragona Ferdinandi Neapolitanorum Regis nepte*, è in *TRISTANI CHALCI mediolanensis historiographi RESIDUA e bibliotheca patricij nobilissimi Lucii Hadriani Cottae nunc primo prodeunt in lucem studio et opera Ioannis Petri Puricelli...*, Milano, 1644. Per una valutazione della sua importanza nella storia dello spettacolo in genere e del balletto in particolare cfr. « Enc. d. Spettacolo », II, Roma, coll. 889-890; D. Ricci Albani, *op. cit.*, con ampi riferimenti bibliografici.

Per la Festa del Paradiso cfr. il testo nelle *Rime* di Bernardo Bellincioni, ed. a cura di P. Fanfani, 1878, pp. 208-222; per la collaborazione all'apparato scenografico realizzato in quell'occasione e per gli interessi teatrali di Leonardo in genere cfr. E. Solmi, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincioni (13 gennaio 1490)*, in A.S.L., XXXI, 1904, pp. 75-89; F. Malaguzzi-Valeri, I, pp. 526-530; M. Herzfeld, *La rappresentazione della « Danae » organizzata da Leonardo*, in « Raccolta Vinciana », XI, 1932, pp. 226-228; K. T. Steinitz, *A reconstruction of Leonardo de Vinci's revolving stage*, in « The Art Quarterly », 1949, pp. 325-338; G. Castelfranco, *Leonardo a Milano*, in S. M., VIII, Milano, 1957, pp. 498-500; C. Pedretti, *La macchina teatrale per l'« Orfeo » di Poliziano*, in « Studi Vinciani », Genève, 1957, pp. 90-98; K. T. Steinitz, *Les décors de théâtre de Léonard de Vinci. Paradis et Enfer*, in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », t. XX, 1958, pp. 257-265; « Enc. d. Spettacolo », VI, 1959, coll. 1395-1397, alla voce Leonardo; G. Barblan, *Vita musicale alla corte sforzesca*, in S. M., IX, Milano, 1961, pp. 814-816.

La trascrizione della nota del Codice L è in M. C. Ravaisson-Mollien, *Les manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits G, L et M de la Bibliothèque de l'Institut publiés en fac-similés phototypiques avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques*, V, Paris, 1890; ed una convincente datazione al periodo immediatamente seguente l'allontanamento di Leonardo da Milano è proposta da G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Bologna, 1925, pp. 169-197. Il passo è anche interpretato e commentato da D. Sant'Ambrogio, *Sconforti e rivendicazioni leonardesche*, in « La Lega Lombarda », 21 luglio 1907. L'autore individua, tra l'altro, il Visconti del testo con il poeta Gaspare e pensa che l'accenno al Botta alluda alla contesa sorta tra Bergonzo e Francesco Bernardino Visconti. Per una raccolta di tutti i frammenti riferentesi a Pavia od a pavesi cfr. E. Solmi-P. Vaccari-G. Panazza, *Leonardo da Vinci a Pavia*, Pavia 1952.

Per i sonetti di Bramante cfr. L. Beltrami, *Bramante poeta. Colla raccolta dei sonetti in parte inediti*, Milano, 1884, con nota metodologica introduttiva non del tutto soddisfacente.

Per le rime del Bellincioni, edite a Milano nel 1493, ci si è avvalsi dell'edizione di P. Fanfani, in « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare », dispensa 151, Bologna, 1876, e dispensa 160, Bologna, 1878.

Sulla villa di Bellagio, fatta erigere da Marchesino Stanga cfr. G. B. Giovio, *Como e il Lario*, Como, 1795, p. 301; C. Cantù, *Storia di Como e sua provincia*, 1859, ed. anast. Brescia, 1975; e più specificamente *Storia della Villa Serbelloni*, Bellagio, 1962.

Per il giardino milanese del Botta cfr. G. Biscaro, *La vigna di Leonardo da Vinci fuori di porta Vercellina*, in A.S.L., XXXVI, 1909, pp. 363-396.

Sulla casa milanese in via San Maurilio cfr. D. Sant'Ambrogio, *Fra stemmi ed imprese. Peregrinazioni araldiche in Milano*, in « L'Unione », 1900, cap. VI; E. Verga, *Monumenti di Milano minori e minimi. La porta Ticinese*, Milano, 1927, pp. 40-41.

Per il frammento forse proveniente dal palazzo tortonese del Botta cfr.: D. Sant'Ambrogio, *Monumenti dei Botta in Tortona*, in « Julia Dertona », marzo 1908, p. 13-33.

Su Branduzzo, oltre al testo del Crescentini già citato (che per la parte storico-artistica riporta idee e commenti di E. Tea), si vedano: G. C. Bascapè-C. Perogalli, *Castelli*, cit., 1967, pp. 146-147; M. Merlo, *op. cit.*, II, 1971, pp. 71-74 e per la vecchia documentazione fotografica cfr. V. Cicala, *Fra colli e valli nel Vogherese*, Milano, 1905.

Per l'idraulica del periodo sforzesco in generale cfr. G. C. Zimolo, *Canali e navigazione interna dalle origini al 1500*, in S. M., VIII, Milano, 1957, pp. 889-895.

Sulla citata Sala delle Asse nel Castello di Milano sono particolarmente significativi i contributi di L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la sala delle « Asse » nel Castello di Milano*, Milano, 1902; C. Baroni, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, in « Rendiconti Istituto Lombardo Scienze e Lettere », LXXXVIII/II, 1955, pp. 21-32 (analizza i precedenti contributi sull'argomento, tenta di stabilire la portata dei restauri attuati all'inizio del secolo e sostiene l'impossibilità di accertare la correlazione tra le parti monocrome delle pareti nord ed est e la volta); G. Castelfranco, *op. cit.*, pp. 518-520; J. Gantner, *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci au Château de Milan*, in « Gazette des Beaux-Arts », CI, 1959, pp. 27-34 (il contributo, peraltro a mio avviso discutibile sotto molti punti di vista, propone anche di riconoscere nella Torre del Guardaroba del Palazzo dei Papi di Avignone e nella Torre dell'Aquila nel castello di Trento « ou des jardins ouvrent des salles sur l'espace » gli antecedenti storici della soluzione leonardesca).

Circa i riferimenti comparativi intercalati nel testo si vedano: per le sculture della Certosa di Pavia: R. Bossaglia, *La Scultura*, in « La Certosa di Pavia », Milano, 1968, p. 41 e ss.; per gli affreschi lombardi coevi: G. A. Dell'Acqua-F. Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965; per opere milanesi, anche per l'apparato illustrativo:

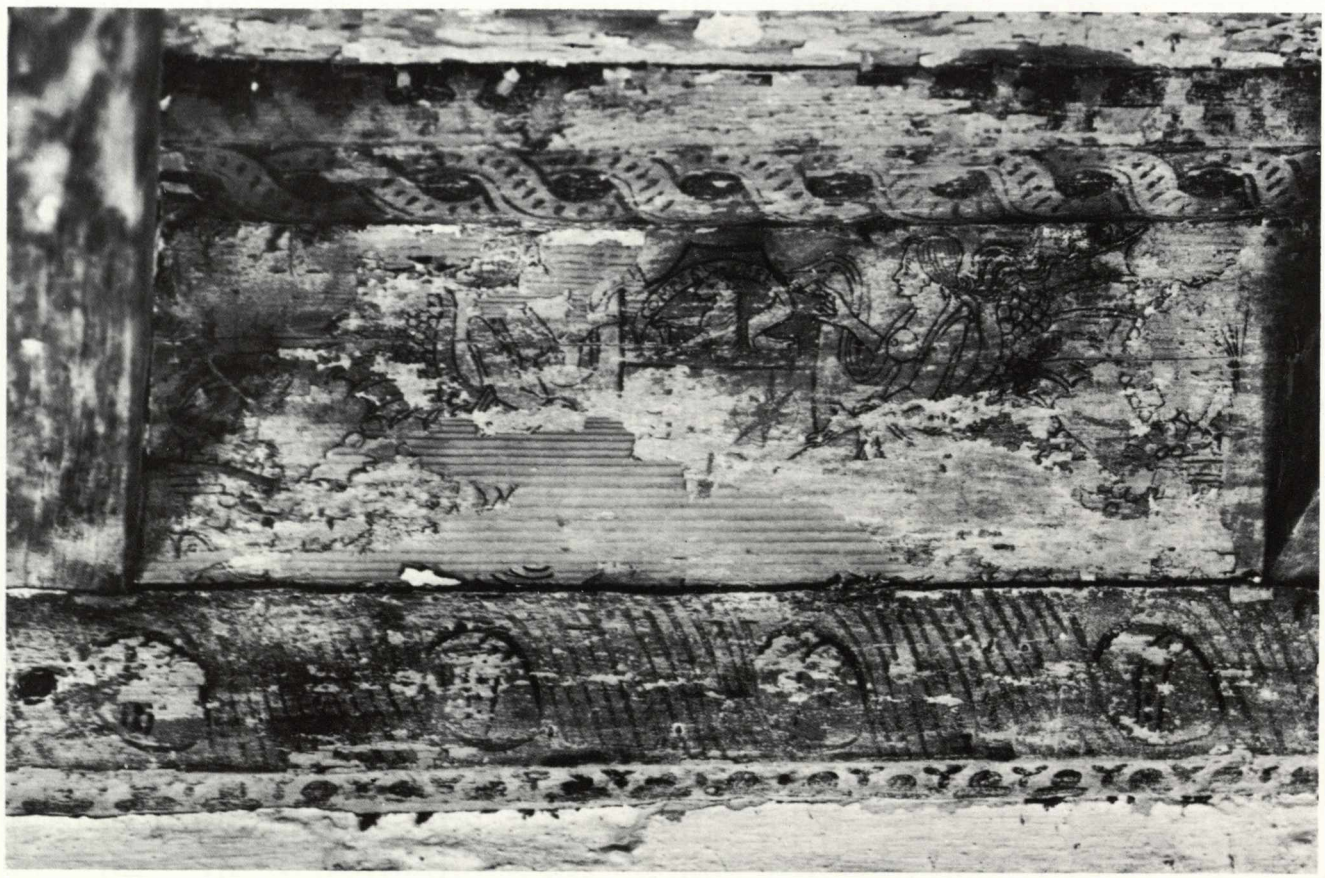
P. MEZZANOTTE-G. C. BASCAPÉ, *op. cit.*, 1948, passim; per il Battaggio V. MARIANI, *Novità sul Battaggio*, in « Studi Bramanteschi », pp. 239-244. Sulla milanese casa Fontana Silvestri cfr. A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, p. 764, con bibliografia.

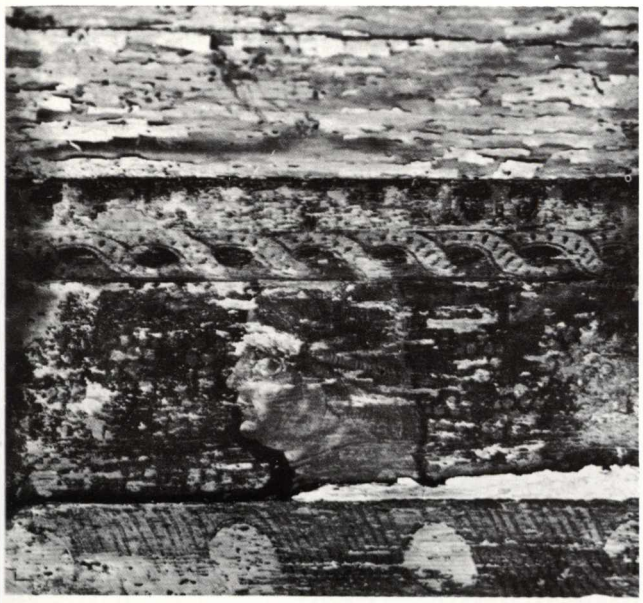
Sugli affreschi di Invorio cfr. MALAGUZZI-VALERI, II, p. 24 (con apparato illustrativo).

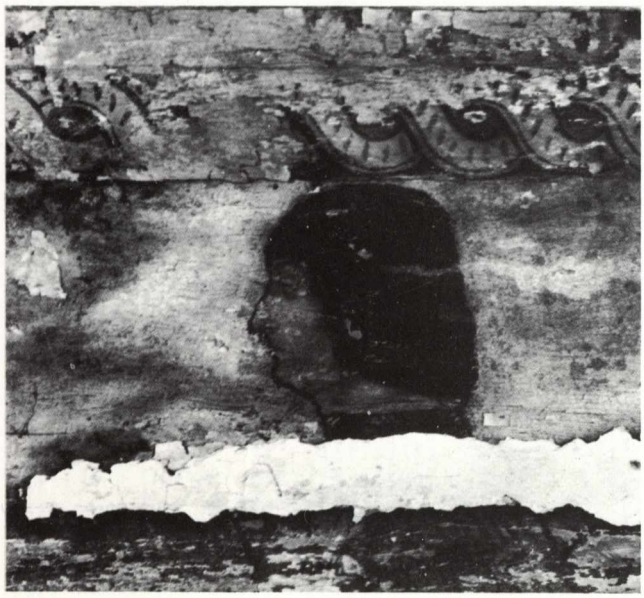
Per Giovanni Ambrogio De Predis: per le principali fonti documentarie: E. MOTTA, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci (nuovi documenti)*, in A.S.L., XX, 1893, pp. 972-996; G. BISCARO, *Intorno a Cristoforo Preda, miniatore milanese del secolo XV*, in A.S.L., XXXVII, 1910, pp. 223-226; IDEM, *Note di storia dell'arte e della coltura a Milano dai libri mastri Borromeo (1427-1478)*, in A.S.L., XLI, 1914, pp. 71-108. Il primo contributo critico che raccoglie intorno al nome del De Predis un consistente nucleo di opere si deve a I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco Dresda e Berlino*, ed. it., Bologna, 1886, pp. 425-426; G. MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, ed. it., Milano, 1897, p. 178, cui segue la monografia di W. v. SEIDLITZ, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, in « Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses », XXVI, 1906-'7, pp. 1-48 (rec. di P. TOESCA, in A.S.L., XXXIII, 1906, pp. 246-248). I successivi contributi di F. MALAGUZZI-VALERI, III, pp. 5-50 e di W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929, pp. 168-175, accentuano la tendenza a compilare secondo criteri particolarmente estensivi il catalogo del maestro che vede così raccolte sotto un'unica paternità opere affatto incongruenti. Di tutta la bibliografia anteriore al 1933, sia per quanto riguarda le acquisizioni documentarie che per il censimento dei contributi critici anche minori, dà conto la voce in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon*, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 368-370 (a cura di W. SUIDA). In data posteriore sono comparsi: R. LONGHI, *Ampliamenti nell'officina ferrarese* (1940), ora in « Edizione delle opere complete di Roberto Longhi », V, Firenze, 1956, che alle pp. 142-143 formula sul maestro un giudizio critico fortemente riduttivo condiviso più tardi da F. MAZZINI, *La pittura del primo Cinquecento*, in S. M., VIII, 1957, pp. 570-571 che in questa luce accetta l'espunzione dal catalogo del De Predis del « Ritratto di Francesco Brivio » al Poldi Pezzoli, già operata da F. WITTGENS, *Vincenzo Foppa*, Milano, 1949, pp. 72, 103 (seguita da F. RUS-

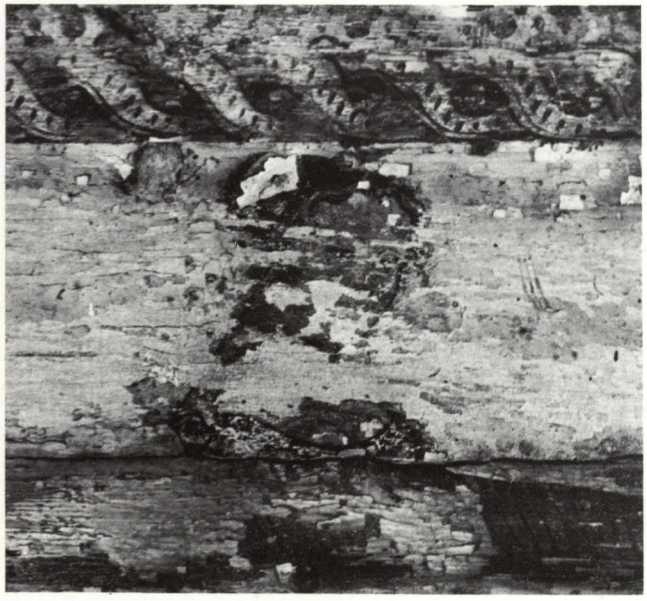
[81] *Sotto: particolare del soffitto della stanza al primo piano della torre orientale. La tavoletta raffigura lo stemma dei Botta sostenuto da dragoni alati con protomi umane.*

[82-87] *Di fronte: alcune tavolette del soffitto della stessa stanza con i ritratti sforzeschi. Da sinistra a destra: Ludovico, Beatrice d'Este, Bona di Savoja, Galeazzo Maria, Francesco Sforza e Isabella d'Aragona.*

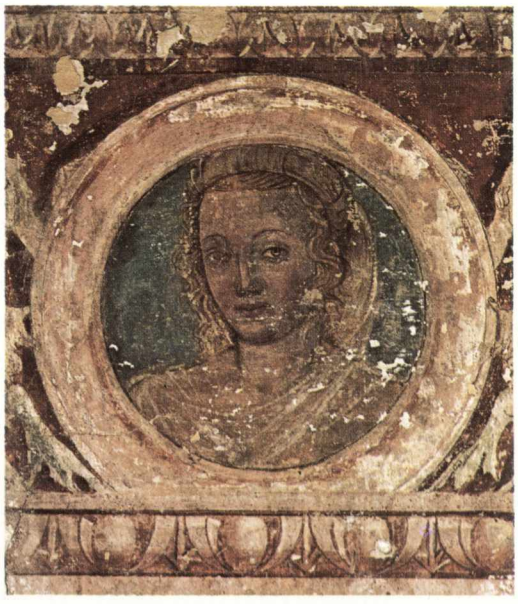








SOLI, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano, 1955, pp. 154-155; e A.A. V.V., *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano, 1972, pp. 211, 218); R. LAUGTON DOUGLAS, *Ambrogio de' Predis. A portrait of a lady*, in « Art in America », vol. XXXIV, 1946, pp. 5-7; H. BEENKEN, *Zur Entshehungsgeschichte der Felsgrottenmadonna in der Londoner National Gallery*, in « Festschrift für Hans Jantzen », Berlin, 1951, pp. 132-140; M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London, 1951, p. 204 e ss.; R. WEISS, *Giovanni Ambrogio Preda in Rome*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XXI, 1958, p. 297 (pubblica la nota del ms. della Biblioteca Lancisiana di Roma che attesta l'immatricolazione del maestro alla Confraternita di Santo Spirito e di Santa Maria in Sassia avvenuta in quella città in data 8 luglio 1491); W. SUIDA, *Giovanni Ambrogio De Predis miniatore,* in A.L., 1959-61, pp. 67-73 (riconosce nelle « Horae Beatae Mariae Virginis » passato alla collezione H. P. Kraus, New York, il codice eseguito per Francesco Borromeo intorno al 1474 e di cui danno notizia i libri di casa editi dal BISCARO, *op. cit.*, 1914); *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo a cura di L. COGLIATI ARANO, Venezia, 1966, pp. 41-42. Sul Codice Trivulziano 2167, la *Grammatica* di ELIO DONATO che contiene i ritratti di Ludovico e del piccolo Massimiliano Sforza, unanimemente attribuiti al De Predis, cfr. inoltre specificamente: F. MALAGUZZI VALERI, I, pp. 450-455; III, pp. 162-168; P. D'ANCONA, *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris, 1925, p. 56; D. FAVA, *Documenti artistici della educazione dei principi nella corte sforzesca di Milano*, in « Accademie e Biblioteche d'Italia », XX, 1952, pp. 24-30; C. SANTORO, *I tesori della Trivulziana. La storia del libro dal secolo VIII al secolo XVIII*, Milano, 1952, p. 12; *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo a cura di G. MUZZIOLI, Firenze, 1954, pp. 412-413; E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan*, Paris, 1955, pp. 382-383; e supplemento, Firenze-Parigi, 1969, p. 52; M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, 1955, pp. 46-48, tavv. LXXVI-LXXVII; F. WITTGENS, *La miniatura del Rinascimento*, in S.M., VII, 1956, pp. 819-823; C. SANTORO, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, 1958, pp. 40-42; B. HORODYSKI BOGDAN, *Birago miniaturiste des Sforza*, in « Scriptorium », X, 1956, pp. 251-255; *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, cat. della mostra, Milano, 1958, p. 143; C. SANTORO, *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana*, Milano, 1965, pp. 318-319; G. BOLOGNA, *Miniature lombarde della Biblioteca Trivulziana*, Milano, 1973, pp. 44-45; J. J. G. ALEXANDER, *Italian Renaissance Illumination*, London, 1977, pp. 17, 32-33, 96-103.



[88-95] *La serie di ritratti dei personaggi di casa Botta. In alto, a sinistra, il profilo che si suppone raffiguri Bergonzo; al centro, la testa femminile probabile ritratto di Daria Pusterla. Al centro, a sinistra, l'unico profilo di un personaggio attempato, forse identificabile con Giovanni Botta.*

Appendice

Per maggiore intelligibilità del testo si trascrive una antologia di passi tratti da vari autori che fanno riferimento alla vita ed alle attività di Bergonzo Botta.

* * *

LEONARDO, *Codice L,* fol. I v, copertina esterna:

edifiti di Bramante
il castellano fatto prig[i]one
il bissconte stracinato e poi morto il figl[i]olo
g[i]an della rosa tolltoli e denari
borgonzo principio e nol uolle e pero fugi le fortune
il duca perso lo stato ella roba elliberta —
e nessuna sua opera si finj per lui.

* * *

L. BELTRAMI, *Bramante poeta, colla raccolta dei sonetti in parte inediti*, Milano, 1884, pp. 44-45:

XXI

Bramante, tu se' mo' troppo scortese
ch'ognor mi mandi calze a dimandare,
e metti in parte un monte di denare.
Ti par sì poco se ti fo le spese?
— Messer, a fede ch'io non ho un tornese
deh! tomi un soldo e poi fammi impiccare.
— Come, da Corte non ti fai pagare?
Tu hai pur là cinque ducati il mese.
— A dirvi il ver le Corti en come i preti
ch'acqua, e parole, e fumo e frasche danno:
chi altro chiede, va contro i divieti.
— E il tuo Bergonzio e Marchesin che fanno?
Non hai tu il lor favor? — Deh stiansi cheti,
Tutti siam sordi ove monete vanno.
Ma ritorniamo al panno:
Se tu rifai de l'acca i miei taloni
butterò i borzacchin per li cantoni.

* * *

Le *Rime* di BERNARDO BELLINCIONI riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani, in « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare », n. 151, Bologna 1876 [I], e n. 160, Bologna 1878 [II].

I / Sonetto CIII

Per Santino

Borgonzio, * abbián inteso che Santino
trionfa, e non fa mai se non cianciare,
che sa gran cose, et usale provare
avendo nelle brache un indovino;
credigli dopo cena, ché 'l bon vino
gli farà poi li Svizzeri pigliare.
Pier de Soran ** lo manda a visitare
e d'India gli ha portato un babuino.
Se 'l mio Santin fu sempre mai sforzesco
noi sappian che si sforza tuttavia
mangiar più che non può s'egli ha pan fresco.
Tornerà, che parrà l'idropisia
chi 'l tiene a scotto può ben dir: sto fresco!
Che mangiarebbe l'oste e l'osteria.
Digli per parte mia
che al porco in questa festa l'aspettiáno,
che in sul taglier l'ammazzi di sua mano.
Rendicel presto e sano,
perché, sendo Santin da noi diviso,
non ci vien voglia di mangiar più riso.

---

* E' senza dubbio il Botta, come si ricava dalla lettura complessiva delle *Rime* e dal censimento dei personaggi ivi nominati. Del tutto inesatta la nota del Fanfani che dice testualmente: « Il Salvini chiosa: Bergonzio, Bergonzo, onde forse gonzo. L. Bergunzio, Bergundio, Pisano legista » (p. 149).

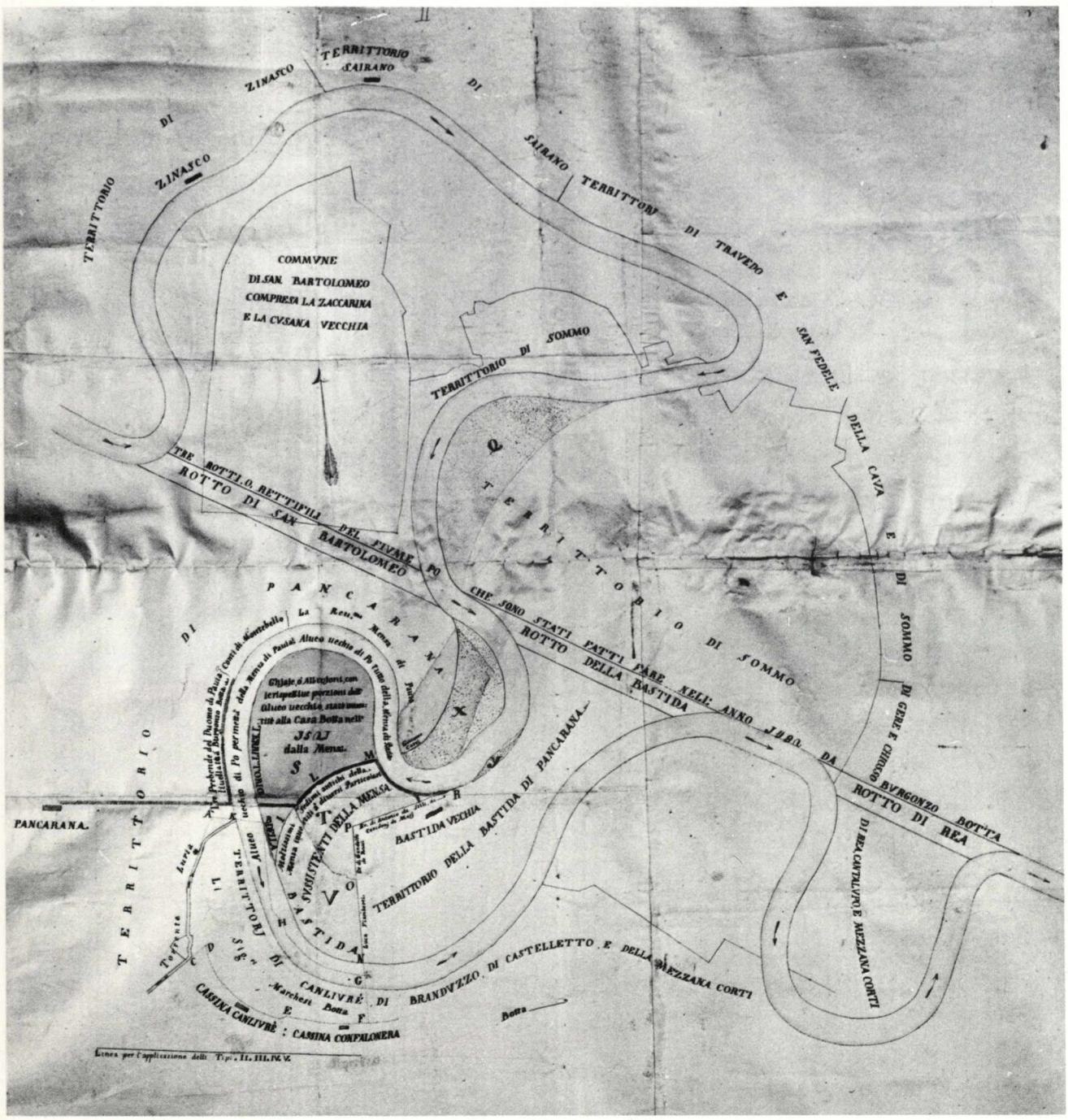
** Fanfani postilla: « Fu un ardito viaggiatore » (p. 149). Era in realtà il giocoliere di corte e partecipò alla Festa del Paradiso. La relazione della Festa edita dal Solmi (*op. cit.,* 1904, p. 85) lo ricorda: « Inanti a ditti sonatori era Piero da Sorano con uno vestito et calce, tutti de trimolanti carichi, con uno scapuzino in testa caricho anchora lui de trimolanti, con due penne negre, che andava balando et saltando con li suoi salti soliti ».
All'interno delle rime altro riferimento a questo personaggio è in / CIX. In lingua di Piero de Sorano gli dà di briaco.

I / Sonetto CXXIX

A messer Bergonzio e messer Marchesino* venendo loro una notte da Pavia e con clamori domandandomi essendo per mezzo la casa mia

Oh vi die Dio! Bergonzio e Marchesino
di quel tanto abbajar dell'altra sera!
Saltai di letto per veder quel ch'era,
ché alle grida pensai 'l Turco vicino.
I' dissi: il mondo va forse a bottino:
Aletto è qui Tesifone e Megera:
poi vidi che di chiasso, da la fiera,
tornavan Todescacci pien di vino.

[96] *Sotto: mappa esplicativa delle deviazioni del Po operate da Bergonzo Botta. Secolo XVIII. (Branduzzo, Archivio Marchionale).*



El Prete ** dicea salmi e facea voti,
dissi: Dormite per che quella è gente
che ha lassato a Binasco e vasi voti.
Rispose: Ben sognavo or di presente
che lo Dio Bacco e' suoi gran sacerdoti
facieno un divin canto allegramente.
Or tenetevi a mente:
un'altra volta a voi dalla finestra
risponderò co' sassi o con balestra.
La ragion me ammaestra
che vi perdoni quando spedirete
el vostro Bellincion, se voi volete.

---

* Si tratta, ovviamente, di Marchesino Stanga, che viene richiamato anche in II / VI.

** Probabilmente Francesco Tanzi (cfr. in questo senso anche Fanfani, p. 180) che, dopo la morte del poeta, curò l'edizione milanese delle *Rime* comparsa nel 1493. E' anche « el Prete » di II / VI.

II / Sonetto VI

A messer Bergonzio Botta per un'oca

Se mai impetroron grazie i miei sonetti,
questo a Bergonzio or vadi per sollazzo:
el Prete, el Bellincione, e 'l suo ragazzo,
ogniun da te un'oca par che aspetti.
Noi ti ristorerem poi con sonetti:
se non v'è oca, a noi dona un ocazzo.
Come poveri, abbian nel mio palazzo
agli e cipolle, ed anche duoi porretti.
Le spese assai mi fanno assottigliare;
e però vo al castel di Marchesino,
che Ambrosio * più denar non mi vol dare.
Giovane e maschio dacci un ocazzino:
fia bono arrosto, agevole a tagliare,
col groppon tondo piace al Fiorentino.
Questo credo e indovino:
se due capretti in casa i' ti vedessi,
non posso creder ch'un non me ne dessi.

---

* Per il Fanfani si tratta di Ambrogio da Corte (p. 8) che viene citato in altri due componimenti: I / LXXXVI Fatto sopra Ambrogio da Corte quando era ammalato e I / LXXXVII Per escusazione del precedente fatto contro Ambrogio da Corte. Era maestro generale di corte del Moro. Come tale sovrintese ai lavori alla piazza di Vigevano (cfr. Solmi, *op. cit.*, 1911, pp. 145-146).

II / Sonetto XV

A messer Bergonzio domandandogli * polvere ed acque odorifere

Se ier ti die' del fonte di Parnaso
cibo agli orecchi assai con miei sonetti;
così fra' sentimenti par diletti
qualche suave odor che piace al naso.
Se 'l Salvator da Maddalena a caso
l'odorifero unguento par che accetti,
unde la fé del numer degli eletti
e di sua grazia gli fé colmo el vaso,
accetta or dunque el nostro piccol dono,
però che basta la 'ntenzion del core,
che satisfar non puote al buon volere.
Se già d'arida pianta uscì bel fiore,
forse, per grazia di quell'alte spere,
potrò mostrare un dì quanto tuo sono.

---

* E' errata lettura del Fanfani. L'edizione di Milano 1493 porta « donandoli ».

II / Sonetto CLXXV

A messer Bergonzio Botta fingendo che gli apparisca la sua moglie defunta *

I' son colei che al mondo amasti tanto
pe 'l legittimo nostro dolce amore,
e perché t'amo, e duolmi il tuo dolore,
dal cielo or vengo a consolarti alquanto.
Conforti or te vedermi un divo manto
bastando el frutto del mio primo fiore;
ché, stu sapessi el mio celeste onore,
non esser meco sol sare' el tuo pianto.
Se parse amara a te la mia partita,
a me dolce la truovo, e sol mi spiace
el mondo, possedendo or miglior vita.
Però pensa voler quel che al ciel piace,
ove i' t'aspetto a star con teco in vita
a posseder l'eterna e vera pace.

---

* E' Marietta Spinola, morta il 13 ottobre 1489 (cfr. Motta, *op. cit.*, 1891, p. 285, n. 5). Il sonetto dovrebbe essere stato composto poco dopo.

II / Sonetto CLXXV

Alla duchessa di Milano pregandola ch'ella voglia sottoscrivere una sua lettera a messer Bergonzio

Se quella vostra dolce e bianca mano
(che di rose e di perle il ciel fe' quella)
sulla lettera pon solo — Isabella —
el mio infermo pensier fia fatto sano.
Qual cor crudo sarà tanto e villano,
che non s'inchini al nome d'una stella?
Anzi se' più che 'l sol lucente e bella,
al cui nome un leon diventa umano.
Da Bergonzio arò ben poi grazia tanta,
che sempre el m'amerà, se cagion sono
che dipinto abbi un fior de la tua pianta.
E penserà dal ciel aver tal dono,
e bascerallo come cosa santa,
e d'ogni affanno suo rimedio buono.

[97] *Sotto: particolare della « Mappa generale [del] Tenimento di Branduzzo », secolo XIX. (Branduzzo, Archivio Marchionale).*

T. Calco, *Nuptiae Mediolanensium Ducum sive Ioannis Galeacij cum Isabella Aragona, Ferdinandi Neapolitanorum Regis nepte*, in *Residua*, ed. Milano, presso Giovan Battista e Giulio Cesare Malatesta, 1644, pp. 74-77.

... Genua profecti, noctem Buzulae et in Vico Furnariorum, divisis ob inopiam tectorum copijs, egerunt. Serravalle inde ab Ioanne Spinula luculentu apparatu excipiuntur. Mox Derthonam appropinquanti obviam Sponsus cum Patruo et Proceribus omnique Aula factus, ex equo per coenosam atque ex continenti imbre marcidam viam data reditaque salute: cum illa deosculandae patrio more manui inclinaret, os ori adiungere Princeps conatus est; sed ferociente equo spes frustrata. Sic conversi, Urbem invecti sunt. Hic viae omnes opere topiario ita ornatae, vicatim ostiatimque suspensa virens materia, festaeque frondes; ut gestire parietes, ridere cuncta, inanima etiam ipsa applaudere viderentur. Hinc giganteae imagines, illinc varij Herculis labores et lucta cum Antaeo: in medio autem aedium cavo, ubi Principum diversorium fuit, grandior colossus spectabatur. Equestris statua erat, Aethiopis capite, albicantibus vestibus, clypeo et acinace accincta: quae intranti Sponsae admoto sponte brachio visa est et denudasse caput, et inclinans salutasse. Inclusus furtim puer ingenioso id machinamento gubernabat: quin et Hymenaeos versus ex ore equitis cantare doctus erat. Sed, turbante pluvia, maluerunt iamdudum madidi concedere in tecta, quam intempestivis voculis aures praebere. Hic omnia peripetasmatis et stragula veste operta fuere. Congesserat eo unus Civis ex Mediolano, Bergontius Botta, quicquid tapetium et aulaeorum vel emi, vel ab amicis mutuari colligique, non Mediolani solum, sed vicinis quoque ex Urbibus potuit. Hic namque et latifundia in Derthonensi possidet, et fratrem habet eius Urbis Episcopum: praeterea summo ingenio et industria vir, ab ipsa iuventa apud Illustrissimos Principes honestissimum inter Praefectos Aerarij locum meritus, non in paternas tantum opes successit; sed ipsius quoque honoris dignitatem assequutus est. Igitur Reges suos domi excepturus, regia munificentia nuptiarum praesertim tempore agendum ratus, et ea, quae supra dicta sunt, comparaverat, et tria cubicula tota serico texit, unum candido, coccineo alterum, alterum viridi, ascriptis etiam qui Insignia Principum distinguerent Versiculis Epigrammatisque, tum Latinis, tum populari ista, qua nunc vulgo Itali utimur, Lingua elegantissime scriptis.

Cum hora refocillandarum potu virium appeteret; coena expediri coepta est, quae reliquam omnem opulentiam et luxum superegredi visa est. Eius nullum fer-

Lasciata Genova, passarono la notte a Busalla e a Borgo Fornari in gruppi separati, data la scarsità di alloggi. Poi a Serravalle sono accolti splendidamente da Giovanni Spinola. Subito dopo, mentre Isabella era alla porte di Tortona, le si fece incontro lo sposo con lo zio, le autorità e tutta la corte: i saluti furono scambiati a cavallo, poiché la strada era fangosa e ammollata da piogge insistenti; e mentre lei si chinava per baciare la mano secondo l'usanza del suo paese, il Principe tentò di baciarla sulla bocca: ma la speranza fu resa vana dal recalcitrare del cavallo. Così, tornando sui loro passi, fecero il loro ingresso in città. Qui tutte le vie erano adorne di decorazioni floreali; nelle contrade e sulle porte pendevano verdi fronde e ghirlande da festa, tanto che pareva che le pareti fossero in festa, tutto sorridesse e perfino le cose senza vita dessero il loro applauso. Qui si scorgevano figure gigantesche, là le diverse fatiche di Ercole e la sua lotta con Anteo; al centro dello spiazzo *, dove c'era la tribuna per accogliere i Principi si vedeva un gigante ancor più grande. Era una statua equestre con la testa di un moro, le vesti candide, armata di scudo e scimitarra; all'ingresso della sposa mosse spontaneamente un braccio e sembrò scoprirsi la testa e salutare con un inchino. Un ragazzo, nascosto all'interno, lo dirigeva per mezzo di un complesso congegno; anzi, era stato addestrato anche a cantare, dalla testa del cavallo, dei versi nuziali. Ma, per colpa della pioggia, preferirono, ormai fradici, ritirarsi al coperto piuttosto che porgere orecchie a canzoncine che giungevano in un momento poco adatto. Qui tutto era coperto di arazzi e drappi. Un cittadino di Milano, Bergonzio Botta, vi aveva riunito tutti i tappeti ed i drappi che aveva potuto acquistare o raccogliere ed avere in prestito da amici, non solo a Milano ma anche nelle città vicine. Egli infatti ha vasti possedimenti a Tortona ed ha un fratello che è vescovo di quella città; inoltre, uomo di grandissima intelligenza e molto attivo, fin dalla giovinezza s'era guadagnato presso gli Illustrissimi Principi, una posizione di grande prestigio tra i maestri delle entrate; e non si era limitato a ereditare le ricchezze del padre, ma era riuscito ad ottenere una posizione sociale pienamente degna della carica ricoperta. Quindi, dovendo accogliere i suoi sovrani in casa sua, pensò di doversi comportare con regale munificenza, soprattutto in occasione di nozze: aveva quindi preparato quel che s'è già detto, e poi aveva fatto ricoprire tre palchi tutti di seta:

* La frase latina tradotta letteralmente suona: in mezzo allo spiazzo tra le case/costruzioni. Si è preferito adottare un termine generico in considerazione del fatto che *in medio ... aedium cavo* potrebbe indicare tanto la piazza antistante il palazzo quanto il cortile del palazzo stesso. Il dubbio insorge considerando la chiosa del Cesariano (1521, p. 96): *Li cavi de le aede: cioe le vacua concavitate de la aede seu case magne aut palacii de gente private vel nobili quali hanno li chortili a la nostra usanza Mediolanense et de molti loci de Lombardia.*

culum illatum est, quod non histrio mimus et cantor cum apta ad rem ipsam fabula, ex veteri Historia et priscorum Poëtarum fabulamentis petita, antecesserit. Iason ex Colcho aureum vellus tulit. Docuit Phoebus, quanta arte vitulum fratri Apollini, Admeti armenta custodienti, suffuratus sit, ut delicatissimas has epulas carne ornaret. Diana Actaeonem in cervum mutatum adduxit: explicataque suae in eum irae causa, nullum nobilius esse ferae ex homine transformatae sepulchrum probavit, quam Isabellae sponsae utriculum. Orpheus se modo in Apennino vagantem, dum uxoris Eurydices casum defleret, audivisse narrat de superbissimo Nuptiarum apparatu, quae in devexo Montis factitarentur: ad has visendas cum descenderet, ad lyrae harmoniam advolasse aves: e quibus, quas captaverat, offert. Atalanta caput apri Calidonij per tot saecula asservatum huic coenae exhibuit, praefata, illustris se id victoriae inter totius Graeciae iuventutem partae, signum atque honorem virtutibus excellentissimis Sponsae libenter ac sponte cedere. Cum autem sexto loco pavo coctus inferretur; praegressa Iris, Iunonis nuncia, currum tractum a charissimis eius avibus, quarum initium mutatus fuerit Argus, obtulit. Reliquum deinde eiusdem apri truncum Theseus, et caeteri nobilissimae expeditionis magis, quam venationis, socii attulerunt, non sine significatione ereptae sibi gloriae falso Meleagri iudicio. Tum Hebe, filia Iovis, et pocillatrix, nectar et ambrosiam de Deorum mensa attulit. Apicius quoque ille popinarum artifex e Campis Elysijs exquisitissimi luxus condimenta, ac ex saccaro et lacte mellitum saporem misit. Pastores Arcadiae, sermone ipso rusticano audiendi, massam lactis, Panos Dei manibus coactam, dederunt. Vertumnus et Pomona vim se arboribus adhibuisse dixerunt; ut, quamvis parte anni aliena, poma tamen edere maturarent, quibus et ipsi secundam mensam ornarent. Nec Naiades, Fonticulorumque omnes Dij Deaeque, sine munusculis venerunt. Glaucus e maritimis fluctibus salsa piscium genera: Padus cum Abdua et Ticino e dulcioribus aquis mitiores suavioresque advexerunt.

Venit quoque Sylvanus e Lacu Verbano: qui, annosa eius gravitate excusata, se missum cum eius muneribus dixit. Idem Larius Lacus fecit, qui Comum alluit. Syrenem Ulisses, cuius ex insidijs astu effugerit, advexit, ac dono dedit; quod, perspecta fortitudine ac sapientia Puellae, nullum in ea vertatur periculum, ne quid blandis Monstri fallaciis capiatur.

Sublatis mensis, accommodatissima praesenti rei fabula inducta est. Ingressus primo Orpheus, Graecanico

uno bianco, un altro rosso, il terzo verde, con su scritti epigrammi in versi che distinguevano le divise dei Principi, composti assai elegantemente, sia in latino, sia nel volgare italiano dell'uso attuale. S'avvicinava ormai l'ora di ristorare le forze col bere, e si diede inizio a servire la cena, che sembrò superare ogni altra ricchezza e lusso. Nel corso di quella nessuna portata fu servita che non fosse preceduta da un attore, un mimo, un cantante con un soggetto adeguato alla situazione, tolto dalla storia antica e dai miti dei poeti classici. Giasone portò il vello d'oro dalla Colchide. Febo spiegò con quanta abilità avesse furtivamente sottratto a suo fratello Apollo, che custodiva le greggi di Admeto, un vitello per arricchire della sua carne quell'elegantissimo banchetto. Diana portò Atteone tramutato in cervo: e dopo aver spiegato la causa della sua ira contro di lui, provò che a quell'uomo trasformato in fiera non poteva toccare sorte migliore della mensa della sposa Isabella. Orfeo narrò che mentre vagabondava per l'Appennino piangendo la triste sorte della moglie Euridice, aveva sentito di una festa di nozze splendida che si sarebbe svolta sulle pendici dei monti e poiché scendeva per vederla, offriva gli uccelli che era riuscito a catturare tra quanti erano volati all'armonioso suono della lira. Atalanta esibì la testa del cinghiale Calidonio conservato per questa cena attraverso tanti secoli, dopo aver dichiarato che volentieri e spontaneamente cedeva alle eccelse virtù della sposa il simbolo e l'onore di una vittoria tanto gloriosa conquistata tra la gioventù di tutta la Grecia. Poi come sesta portata fu servito un pavone; lo precedette Iride, messaggera di Giunone, che offrì un carro trascinato dagli uccelli a lei più cari che avevan tratto origine dalla metamorfosi di Argo. Poi Teseo e gli altri compagni di una nobilissima spedizione più che di una caccia introdussero il tronco dello stesso cinghiale facendo intendere che era stata strappata loro la gloria dal fraudolento giudizio di Meleagro. Poi Ebe figlia di Giove e coppiera portò il nettare e l'ambrosia dalla tavola degli Dei. Anche Apicio, il famoso artista della cucina, dai Campi Elisi mandò leccornie di straordinaria raffinatezza ed un dolce di zucchero e latte. Pastori d'Arcadia, degni di attenzione proprio per il loro parlare rustico, offrirono del formaggio, fatto dalle mani del Dio Pan. Vertumno e Pomona affermarono di aver fatto violenza agli alberi perché, malgrado non fosse la stagione, tuttavia si affrettassero a produrre i loro frutti con cui adornare l'ultima portata. E neppure le Naiadi e gli Dei e le Dee delle piccole fonti vennero senza qualche dono. Glauco dai flutti marini portò le specie di pesci salati; il Po con l'Adda e il Ticino portarono pesci delicati più saporiti dalle acque dolci. Venne pure Silvano dal lago Verbano che, scusato il peso dei tardi anni di quello, disse di esser stato inviato lui con i doni del lago. Lo stesso fece il lago Lario che bagna Como. Ulisse portò e fece dono di una sirena dalle cui insidie si era liberato con la sua astuzia poiché, considerata la fortezza e la saggezza di Isabella, non c'era alcun pericolo che essa fosse

A pagina 275, qui sotto e a pagina 278: vedute aeree.

habitu ornatus, atque laureatus, Hymenaeum ad cytharam citavit. Is, incedens turba puerorum Cupidinis specie ornatorum comitatus, introivit: qui alternis Epigrammatis Hymenaea cantitabant. Tum tres Charites, uno concinctae cingulo, triangularem in formam versae, in mutuum aspectum se statuerunt: aptosque Versiculos earum postrema recitavit. Has Fides coniugalis subsequuta est, candida veste obtecta, dextra candidissimum lepusculum, sinistra torquem iaspidum gestans, ac ardenti corde officia sua indicans: quae postquam sese Sponsae dedidit; Mercurius, talaribus et caduceo insignis, Caelo devolavit, Famamque introduxit. Pennata ea

conquistata dai dolci inganni di quel mostro. Tolte le mense fu rappresentato uno spettacolo adattissimo alla circostanza. Fece il suo ingresso per primo Orfeo in veste greca coronato d'alloro e chiamò Imeneo col suono della cetra. Questi entrò procedendo accompagnato da una folla di fanciulli travestiti da Amorini che cantavano alternatamente inni nuziali. Poi le tre Grazie strette da un'unica cintura, disposte secondo lo schema di un triangolo, si fermarono guardandosi l'un l'altra e l'ultima di loro cantò dei versi di circostanza. A loro tenne dietro la Fedeltà coniugale vestita di bianco che portava nella destra un leprotto immacolato e nella sinistra una collana di diaspri indicando i propri doveri con il suo cuore ardente. Dopo che questa si fu conse-

Virgo fuit, Virgilium inter et Livium posita: quae, vires et magnitudinem suam enarrans, docuit, se boni ac mali pariter aeternam nunciam esse. In eandem mox sententiam Vates Latinum carmen cecinit. Tum incessit Semiramis, turba impudicarum mulierum comitata, ut Helena, Medea, Cleopatra: quas, scelera sua aperire incipientes, coniugalis confestim Fides coarguit, vetuitque, impuro sermone sanctissimas Nuptias castissimasque mentes pollui profanarique: easque coetu quamprimum facessere iussit. In contumaces incitavit Cupidinum manum: qui statim intentis facibus, quas accensas gestabant, impetum in eas fecerunt: adustisque velamentis, magno tumultu triclinio exturbarunt. Successit ergo honestarum chorus, et eae quae illustria sanctitatis exempla fuerunt: Lucretia, Penelope, Scytarum Regina Thomaris, Judith, Portia, Sulpicia: quae singulae prius Carminibus, castimonia matronalique sanctitate e moribus et vita sua commendatis, in studia Isabellae, quae sanctiora ne optari quidem fas sit, ita collaudantes evaserunt, ut suam quaeque ei palmam deferret. Severe actis intulit postremo risus occasionem advectus pando Silenus asello: qui, sive re ipsa vinolentus, sive ebrium simularet, et qui somno vinceretur, ruinam e iumento medio in hominum conspectu dedit. Haec, summa arte et venustate acta, iucundissima voluptate astantes affecerunt. Sed, absumpta per haec magna noctis parte, cubitum cuncti discretis cubilibus concesserunt.

Postero mane, salutata Sponsa, Principes cum Duce Viglevanum revenerunt...

gnata alla sposa, Mercurio, riconoscibile dai talari e dal caduceo scese a volo dal cielo e introdusse la Fama. Era questa una Vergine alata, che stava tra Livio e Virgilio: spiegando la potenza e la grandezza sua dimostrò di essere la messaggera eterna così del bene come del male. Subito dopo il Vate cantò un carme latino dello stesso significato. Poi entrò Semiramide accompagnata da una folla di donne impudiche come Elena, Medea, Cleopatra e mentre queste stavano per descrivere i loro misfatti subito la Fedeltà coniugale le accusò e impedì che quelle nozze santissime e le menti castissime fossero contaminate e profanate da discorsi impuri e diede loro l'ordine di allontanarsi al più presto dal convegno. Contro quelle ostinate aizzò l'intervento degli Amorini che subito tendendo le fiaccole che portavano accese le assalirono e bruciati i loro veli le cacciarono dalla sala con grande confusione. Seguì quindi il coro delle donne oneste e di quelle che furono illustri esempi di castità: Lucrezia, Penelope, Tomiri regina degli Sciti, Giuditta, Porzia, Sulpicia. Ciascuna di esse dopo aver dapprima fatto l'elogio in poesia della castità e della purezza della sposa, dei costumi e della vita loro, terminarono con un tale elogio delle qualità di Isabella che non sarebbe lecito neppur desiderare più casta, al punto che ciascuna le consegnò la propria palma. In una rappresentazione così severa introdusse occasione di riso l'ingresso di Sileno in groppa a un asinello incurvato. Costui, sia che fosse realmente ubriaco o che facesse la parte dell'ebbro e di chi è vinto dal sonno, rovinò dalla cavalcatura al cospetto di tutti. Questo spettacolo condotto con straordinaria arte e grazia riempì di sommo piacere gli spettatori. Ma poiché era passata in mezzo a queste feste gran parte della notte tutti si ritirarono a dormire in stanze separate.

L'indomani mattina dopo aver porto saluto alla sposa i Principi ritornarono a Vigevano con il Duca...

(Traduzione di Giacomo Moro)

Indice dei nomi

Abbiategrasso, Castello, 212.
Ackermann, James S., 86.
Agostino da Vaprio, 85, 142, 147.
Alberti Leon Battista, 109, 129, 130, 131, 150.
Albertini Ottolenghi Maria Grazia, 5, 82, 84, 85, 86, 88, 105, 224.
Aleati Giuseppe, 86, 223.
Alessandro V, papa, v. Filargo Pietro.
Alessandro VI, papa, 179.
Alessio Franco, 82.
Alexander J. J. G., 268.
Amadeo Giovanni Antonio, 41, 48, 54, 64, 84, 106, 108, 114, 121, 131, 133, 142, 144, 146, 147, 164, 175, 177, 193, 232, 238, 251, 252.
Andreolli Marco Antonio, 157, 162, 184, 187.
Ambrogio da Corte, 272.
Ambrogio da Paullo, 234, 235, 262.
Anna di Foix, 138.
Annoni Ambrogio, 102, 103, 213.
Antonello da Messina, 164.
Antonio da Zunico, notaio, 236, 263.
Arecchi Alberto, 80.
Arona, Abbazia, 216.
Arslan Edoardo, 82, 84, 85, 110, 112, 130, 133, 134, 150, 151, 161, 165, 191, 193.
Attendolo Bolognini Galeazzo, 225.
Attendolo Bolognini Giovan Matteo, 225.
Avignone, Palazzo dei Papi, 265.
Ballada Ottavio, 16, 33, 94, 110, 118, 134, 135, 154, 157, 189, 199.
Baracchi Agostino, 95.
Barblan Guglielmo, 265.
Bariola Giulio, 80, 102, 103.
Baroni Costantino, 132, 162, 164, 165, 166, 259, 265.
Bartoli Francesco, 89.
Bartolomeo da Castelnuovo o Castronovo v. Castelnuovo Bartolomeo.
Bascapè Giacomo C., 83, 124, 150, 177, 191, 193, 209, 213, 249, 252, 265.
Bastida, 239.
Battaggio Giovanni, 251, 265.
Battisti Eugenio, 82.
Beatrice d'Este, 260.
Beccaria Agosto, 75, 93.
Beccaria Alessandro, 125.
Beccaria Andrea, 125.
Beccaria Gentile, 125
Beccaria Gerolamo, 125.
Beccaria Giovanni (sec. XVII), 223.
Beccaria Giovanni Francesco, 125.
Beccaria Ludovico, 125.
Beccaria Marcantonio, 125.
Beccaria Rinaldo, 126.
Beenken Hermann, 268.
Becker Felix, 134, 266.
Belbello da Pavia, 26, 50.
Belcreda, 212.
Belgioioso, 92.
Bellagio, villa Serbelloni, già Stanga, 250-251, 265.
Bellincioni Bernardo, 236, 237, 265, 270, 272.
Bellini Jacopo, 87.
Belloni Carlo, 94, 95.
Beltrami Luca, 10, 20, 21, 22, 82, 84, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 110, 213, 236, 265, 270.
Belvedere, 76, 212, 225-232.
Bembo Benedetto, 161.
Bembo Bonifacio, 26, 49, 50, 51, 60, 76, 81, 82, 85, 86, 152, 160, 161, 162.
Bendiscioli Mario, 86, 164.
Bentivoglio Giovanni, 232.
Bergamo, Cappella Colleoni, 251.
Bergamo, Ospedale, 34.
Bernardo da Venezia, 12, 24.
Bernstein Joanne Gitlin, 82, 85, 134, 151.
Bertelli Carlo, 83.
Bertolino Natalia, 125, 149.
Berutti Giovanna, 102, 103.
Bianchi Dante, 88.
Bicchi Ugo, 82, 89, 177.
Bicci di Lorenzo, 34.
Biglia Andrea, 82, 92.
Binaghi Maria Teresa, 82, 110, 151.
Birago Daniele, 250.
Biscaro G., 238, 265, 267, 268.
Biscossi Sibillina (beata), 112.
Blake Hugo, 102, 103.
Boccaccio Giovanni, 25, 81, 89.
Bodini Giuseppe, 87.
Bollea Ludovico Carlo, 86, 205, 209, 213.
Bologna Giulia, 268.
Bona di Savoia, 27, 260.
Bonacina Cesare, 110.
Bonasira, famiglia, 91.
Bonifacio IX, papa, 153.
Bordoni Piero, 83.
Borgia Cesare, 83.
Borgofranco, 77.
Borlandi Antonia, 224.
Borlini Gian Piero, 85, 121, 150.
Borromeo Carlo (San), 10, 62.
Borromeo Filippo, 236.
Borromeo Francesco, 268.
Bossaglia Rossana, 80, 85, 134, 151, 177, 252.
Bossi Alessandro, 127.
Bossi Girolamo, 110, 149, 179, 184, 187.
Bossi Siro Giuseppe, 157, 163, 179, 184.
Botta Adorno Antoniotto, 244.
Botta Andrea, 233.
Botta Apollonia, 236.
Botta Bergonzo, 75-76, 231, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 245, 250, 257, 261, 262, 263, 265, 270, 272, 274.
Botta Gerolamo, 239.
Botta Giacomo, 234, 263, 265.
Botta Giovanni, 233-234, 239, 261, 265.
Botta Giovanni di Bergonzo, 239.
Botta Giovan Filippo, 239.
Botta Guilengo, 233.
Botta Leonardo, 265.
Botta Lodovico, 239.
Bottari Stefano, 161, 165.
Bottigella Agostino, 198.
Bottigella Anton Simone, 124.
Bottigella Bernardino Matteo, 198.
Bottigella Cesare, 196, 198.
Bottigella Corradino, 148.
Bottigella Cristoforo, 54, 106, 112, 121, 148.
Bottigella Filippo, 114, 148, 225, 231.
Bottigella Francesco, 124.
Bottigella Giovanni Agostino, 196, 198.
Bottigella Giovanni Durone, 114.
Bottigella Giovanni Francesco, 106, 107, 138, 139, 140, 144, 148, 172, 190, 198.
Bottigella Giov. Matteo, 75, 106, 112, 116, 119, 120, 148, 231.
Bottigella Giovanni Stefano, 138.
Bottigella Menapasio, 124.
Bottigella Pier Francesco, 114.
Bottigella Silvestro, 139, 170, 195, 196, 198.
Bottigella Silvestro di Agostino, 196, 198.
Bottigella Tommasino, 124.
Braccesco Carlo, 81.
Bramante Donato, 41, 54, 55, 64, 84, 86, 106, 107, 110, 114, 121, 130, 131, 132, 133, 144, 153, 191, 236, 265, 270.
Brambilla Camillo, 30, 98, 101, 102, 103, 151.
Branduzzo, 8, 146, 213, 233-279.
Branduzzo, Archivio Marchionale, 244.
Braunfels Wolfgang, 84.
Breventano Stefano, 10, 20, 21, 23, 58, 66, 68, 79, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 149.
Briosco Benedetto, 16.
Briosco, scuola del —, 252.
Briosco Marco, 193.
Brivio Francesco, 234.
Brizio Anna Maria, 86.
Brugnatelli Luigi, 158.
Brunelleschi Filippo, 37, 48, 68, 86.
Bruschi Arnaldo, 110, 128, 130, 147, 150, 177, 191, 193, 267.
Bugatto Zanetto, 160, 162.
Bullough Donald, 149.
Buontalenti Bernardo, 83.
Busca Carlo Antonio, 195.
Busca Gio. Battista, 196.
Butinone Bernardino, 252.
Cadei Antonio, 84, 85, 86, 110, 132, 151.
Cagnone Guglielmo, 157.
Calcababbio, vedi Lungavilla, feudo di —, 239, 243.
Calco Tristano, 27, 82, 237, 265, 274.
Calvi Girolamo, 265.
Calvi Gian Paolo, 80, 81, 195, 198, 200, 206.
Calvi Ignazio, 86.
Calzecchi Onesti Carlo, 80.
Campofregoso Battista, 239.
Candia Giacomo da, v. Giacomo da Candia.
Canistris (de) Opicino, 19, 25, 29.
Cantù Cesare, 265.
Capsoni Gaetano, 86, 101, 187.
Carbonara Ticino, Parrocchiale, Ancona (penduta), 223.
Cardano Girolamo, 73, 88.
Carlo il Saggio, 25.
Carlo V, 10, 89, 102, 239.
Carminali Giovanni, 123.
Carminali Pier Francesco, 123.
Carona (roggia), 96.
Carotti Giulio, 159, 160, 165.
Carpeggiani Paolo, 84, 85.
Caselle (cascina) 76, 114, 171, 177, 215-232.
Castelfranco Giorgio, 265.
Castelletto di Branduzzo, 76, 239, 240.
Castello (da) Cressolo, 140, 144, 147.
Castello (da) Sebastiano, 144.
Castelnovetto, 239.
Castelnuovo (da) Bartolomeo, 54, 121, 131.
Castiglione Olona, Chiesa di Villa, 159.
Castiglioni Baldassarre, 154.
Castiglioni Bartolomeo, 154.
Castiglioni Branda, 60, 153, 154, 155.
Castiglioni C., 81.
Castiglioni Francesco, 154.
Castiglioni Giacomo, 154.
Catalano Franco, 149.
Catanis (de) Bernardino, 193.
Cattaneo Enrico, 160.
Cavagna Giovanni, 206.
Cavagna Gio. Battista, 206.
Cavagna Sangiuliani Antonio, 177, 193, 206, 209.
Cavallari Murat Augusto, 88.
Cecchini N., 81.
Certosa di Pavia, 16, 20, 23, 24, 26, 40, 42, 47, 48, 51, 52, 54, 81, 84, 85, 92, 93, 94, 120, 121, 134, 146, 147, 164, 172, 175, 177, 193, 252.
Certosa di Pavia, Torre del Mangano 20, 23, 91, 92, 94.
Cesariano Cesare, 40, 41, 50, 60, 62, 84, 86, 110, 121, 133, 134, 150, 275.
Chiesa (della) Stefano, 198.
Chittolini Giorgio, 213.
Cigala V., 265.

Cipriani Renata, 82, 85, 147, 151.
Ciriaco d'Ancona, 110.
Claricio Giovanni Battista, 6, 71, 94.
Clark Kenneth, 87, 88.
Clausse Gustave, 86.
Cogliati Arano Luisa, 213, 268.
Cognasso Francesco, 88.
Collura Domenico, 82, 110, 151.
Colombo Alessandro, 213.
Comairano, 23, 25, 92.
Comite (de) Giovanni, 231.
Como, Ospedale, 34.
Contini Gianfranco, 81.
Corbella Aldo, 139.
Corio Bernardino, 233, 234, 238, 262.
Cornaiano, 91.
Corona A., 223.
Corte (da) Bernardino, 234, 235.
Corte (da) Giovanni Pietro, 160.
Corte Ludovico, 16, 33, 58, 94, 107, 110, 189.
Corti Francesco, 58, 78.
Costantino da Vaprio, 160.
Costantinopoli, Chiesa di Santa Sofia, 110.
Craemer V., 84.
Craveri Piero, 149.
Cremona, Castello, 212.
Cremona, Chiesa di S. Agostino, Cappella dei SS. Crisante e Daria, 161.
Cremona, Ospedale, 34.
Crescentini A., 244, 263, 265.
Crescenzio (de') Pietro, 25, 88.
Cristiani Caterina, 95.
Cristoforo da Conigo, 24.
Crollalanza G. B., 263.
Curzio Ambrogio, 238.
Dalai Emiliani M., 87.
Dalle Masegne, cerchia dei Marisa, 12.
D'Ancona Paolo, 268.
Davies Martin, 162, 268.
De Fondulis Agostino, v. Fondulis A.
Della Chiesa Stefano v. Chiesa (della) S.
Dell'Acqua Carlo, 206.
Dell'Acqua Gian Alberto, 80, 86, 159, 252, 265.
Dell'Acqua Girolamo, 80, 86, 160, 161, 187, 206, 223.
Della Rotta Ottemi, 89.
Della Torre Marcantonio, 70.
Del Maino Agnese, 92.
Del Mayno Giasone, 75, 168, 179, 180, 184, 187.
Del Mayno Giasone (sec. XVIII), 196, 197.
Del Mayno Polidamante, 180.
Denis Valentin, 162.
De Predis Giovanni Ambrogio, 262, 267-268.
De Sanctis Agostino, 85.
D'Estoutenville, Card., 34, 96.
Dina A., 87.
Diversi (de') Nicolino, 81.
Domenico da Campione, 23, 24, 92.
Domenico da Catalogna, 34, 42, 50, 82, 83, 95, 112.
Donato Elio, 26, 121.
Due Porte (località), 21, 23, 91, 92, 93.
Erba Luisa, 80, 82, 85, 86, 96, 101.
Eustachi Antonio, 215.
Eustachi, famiglia, 76, 213, 215, 221.
Eustachi Filippo, 215.
Eustachi Francesco, 215, 216, 218, 219, 221, 223.
Eustachi Giacomo, 215.
Eustachi Jacopo, 82.
Eustachi Pasino, 215.
Fagnani Flavio, 80, 81, 85, 110, 112, 114, 121, 123, 138, 139, 140, 142, 150, 151, 177, 200, 209, 231, 232.
Fancelli Luca, 40, 48, 84, 85.
Fanciulli Pezzini A., 80, 151.
Faravelli, notaio, 42.
Fariello F., 81.
Fava D., 268.
Favole Paolo, 213.
Federico II di Svevia, 12.
Ferrara, Ospedale, 34.
Ferreri Cesare, 168.
Ferrufino Miranda, 135, 139, 145, 150.
Ferufini, famiglia, 238.
Ffoulkes J., 160, 165.
Fiamma Galvano, 81.
Filarete (Antonio Averulino) 34, 36, 37, 41, 48, 54, 55, 83, 84, 86, 87, 88.
Filargo Pietro (papa Alessandro V) 154.
Filelfo Francesco, 34, 83.
Finoli Anna Maria, 83, 150.
Fioravanti Aristotele, 72, 88.
Firenze, Ospedale degli Innocenti, 48.
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova, 34, 36, 37, 47, 48, 95, 96.
Firpo Luigi, 86, 87, 88.
Fondulis Agostino, 251.
Foppa Vincenzo, 26, 50, 60, 76, 82, 112, 160, 161.
Fortunago, 239.
Fra' Domenico da Catalogna, v. Domenico da Catalogna.
Fraccaro Plinio, 30, 81, 98, 101.
Foster Philip, 83, 84, 85, 213.
Franceschini Gino, 88, 149.
Francesco I, re di Francia, 94.
Francesco di Giorgio, v. Martini Francesco.
Franchi Giacomo, 86, 155, 164, 187.
Fraschini Anna Maria, 184.
Fugazza Martino, 42, 54, 84, 106, 107, 108, 109, 114, 127, 131, 132.
Fugazza Gian Pietro, 114, 121, 131.
Fumagalli C., 213.
Gabba Emilio, 80.
Gabotto Ferdinando, 179, 187.
Gabriele da Cassano, 221, 224.
Gadio Bartolomeo, 86.
Gantner Joseph, 265.
Garin Eugenio, 83, 89, 149.
Gaspare da Coirano, 177.
Gattaponi Matteo, 60.
Genova, 235.
Ghisoni padre Romualdo, 30, 82, 96, 101, 149, 187.
Giacomini V., 88, 89.
Giacomo da Campione, 24.
Giacomo da Candia, 54, 84, 106, 107, 114, 121, 131, 218, 224.
Gianani Faustino, 21, 24, 81, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 171, 177, 209.
Giardini Elia, 80, 101, 117, 118, 139, 149, 187.
Gigli Berzolari Alberto, 82.
Giordano Luisa, 5, 87, 110, 114, 131, 146, 147, 150, 168, 177, 191, 209.
Giordani Francesco, 186.
Giovanni da Ferrera, 11.
Giovanni da Vaprio, 49.
Giovanni di Tommaso Ridolfi, 68.
Giovio Giambattista, 251, 265.
Gombrich Ernst H., 133, 151.
Gothein M. L., 81.
Grassi (de) Elisabetta, 114.
Grassi Liliana, 42, 83, 84, 86, 150, 213.
Grignani Antonietta, 85.
Grogno Giacomo, 190.
Gromegna Giuseppe, 101.
Gualandi Enea, 80.
Gualterino, secretario del Moro, 234.
Guariento, 50.
Guido da Montefeltro, 73.
Guizzardi V., 81.
Hartig Ottone, conte, 8.
Heydenreich Ludwig H., 86, 87, 213.
Herzfeld M., 265.
Hoffmann H., 87.
Horodyski Bogdan B., 268.
Jacini Cesare, 209.
Jacopo da Cozzo, 11.
Krinsky Carol H., 84.
Kircher, 88.
Invorio Superiore, Castello, 146.
Isabella d'Aragona, 53, 69, 87, 237, 260, 272, 275, 277.
Isabella di Valois, 16.
Isimbardi, famiglia, emblema, 238.
Landolfi Damiano, 223.
Landriani, famiglia, 239, 240.
Landriani Antonio, 234.
Landriani Francesco, 240.
Langè S., 213.
Langosco, famiglia, 189.
Lanzani Bernardino, 14, 80, 93, 94, 147, 150.
Laugton Douglas R., 268.
Leggi Leonardo, 76, 77.
Leiva (de) Antonio, 89.
Leonardo (Molinari) da Besozzo, 50.
Leonardo da Vinci, 12, 24, 62, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 84, 86, 87, 88, 106, 114, 130, 132, 236, 237, 259, 265, 270.
Lermolieff Ivan v. Morelli Giovanni.
Lestikow D., 84.
Liardi (de) Cristoforo, 198.
Limido, 215.
Litta P., 265.
Lodi, Ospedale, 34.
Lodi, Palazzo Mozzanica, 130, 172.
Lombardo Cristoforo, 121.
Lonate (da) Pietro, 74.
Longhi Roberto, 25, 27, 81, 133, 161, 165, 267.
Lose Ferdinando, 193, 209.
Lotz W., 81.
Ludovico il Moro, v. Sforza Ludovico Maria.
Luigi XII, re di Francia, 236.
Lungavilla (già Calcababbio), 239.
Machiavelli Nicolò, 33.
Magenta Carlo, 6, 12, 22, 26, 34, 73, 80, 81, 82, 86, 89, 90, 94, 95, 110, 149, 179, 187.
Maggi Giovanni, 107.
Maineri Danesio, 74.
Maiocchi Rodolfo, 26, 34, 42, 49, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 96, 110, 112, 114, 121, 124, 127, 142, 144, 149, 150, 151, 154, 160, 164, 165, 179, 187, 193, 198, 223, 224.
Malaguzzi-Valeri Francesco, 42, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 95, 121, 130, 133, 134, 149, 150, 151, 160, 165, 177, 190, 193, 206, 213, 224, 263, 265, 267, 268.
Malaspina Luigi, marchese, 30.
Malcovati Enrica 164.
Maltese Corrado, 88.
Manetti Antonio, 144.
Mangano Tomaino, 95.
Mangili Ottorino, 83, 84, 85, 95, 96, 98, 99, 101, 110.
Mantegazza Antonio, 48, 52, 66, 85.
Mantegazza Cristoforo, 52.
Mantegna Andrea, 110, 162.
Mantova, Ospedale Grande, 34, 48, 85.
Mantova, Palazzo Ducale, 147.
Marani Ercolano, 84, 85.
Mariani E., 12.
Mariani Valeria, 266.
Marinoni Augusto, 88.
Mariolo, Camerero del Moro, 238.
Marliano (de) Giovanni, 88.
Marozzi Carlo, 189.
Martini Francesco di Giorgio, 62, 64, 86, 106, 114, 130.
Martino V, papa, 154.
Masegne, famiglia, v. Dalle Masegne.
Masolino da Panicale, 153.
Maspero Sandra, 83.
Massimiliano I, 235, 251; ritratto di —, 262.
Mazzini Franco, 82, 85, 86, 151, 161, 165, 252, 265, 267.
Medici (de') Giovanni, 34.
Medici (de') Lorenzo, 212.
Melegnano, Castello, 251.
Meriggi Antonio, 92.
Merlo Mario, 213, 224, 231, 265.
Meyer A. G., 130, 150, 177, 193.
Mezzana Corti, 239.
Mezzanotte Paolo, 213, 249, 252, 265.
Michelino (Molinari) da Besozzo, 26.
Milani Felice, 103.
Milano, Banco Mediceo, 211.
Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, 69, 87, 88.
Milano, Biblioteca Trivulziana, codice 2167, 262, 268.
Milano, Bicocca degli Arcimboldi, 211, 213.
Milano, Cappella Portinari, 121.
Milano, Carrobbio, edificio civile, 252.
Milano, Casa Carcassola Grandi, 247.
Milano, Casa Fontana Silvestri, 122, 128, 130, 146, 172, 177, 259, 264.
Milano, Cascina Mirabella, 211, 213.
Milano, Castello Sforzesco, 34, 161, 162, 212, 215, 235.
Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, 221.
Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 259, 265.
Milano, Castello Sforzesco, Sala della Balla, 224.
Milano, Castello Sforzesco, parco, 238.
Milano, Chiesa di S. Maria delle Grazie, 131, 172, 177, 191, 252.
Milano, Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, 130, 147.
Milano, Chiostro di Sant'Ambrogio, 109, 130.
Milano, Fabbrica del Duomo, 64.
Milano, Duomo, 134.
Milano, Museo Poldi Pezzoli, « Ritratto di Francesco Brivio », 267.
Milano, Ospedale (Ca' Granda), 42, 70, 83, 218.
Milano, Palazzo Arcivescoviie, 191.
Milano, Porta Vercellina, 238.
Milano, via San Maurilio n. 14, 238, 265.
Mirabello, 93, 98.
Moiraghi Pietro, 80, 81, 134, 150, 160, 165, 190, 193, 223, 263.
Monestiroli A., 80.
Monteferradello, 239.
Montorfano Donato, 252.
Morandotti Carlo, 32, 96, 197.
Morasco Marco, 193.
Morisi-Guerra A., 149.
Morelli Giovanni, 267.
Morone Girolamo, 239.
Mortier Pierre, 83.
Motta E., 235, 263, 267, 272.
Münster Sebastian, 94.
Muzzioli G., 268.
Natali Giulio, 103, 165, 177, 190, 193, 209.
Nebbia Ugo, 213.
New York, collezione H. P. Kraus, « Horae Beatae Mariae Virginis », 268.
Nicolò V, papa, 34, 83, 95.
Novati F., 82.
Oechslin W., 88.
Olearo Giovanni, 95.
Olevano, famiglia, 180, 223.
Olevano Baldassarre, 184.
Ordelaffi (degli) Antonio, 72.
Orlandi G., 150.
Paatz E. e W., 83, 84.
Pagnin Beniamino, 164.
Palazzi Lazzaro, 238.

Pallavicini, famiglia, 231.
Pampaloni G., 83.
Panazza Gaetano, 80, 83, 87, 102, 265.
Pancarana, 239.
Panciroli Guido, 184, 187.
Pandino, Castello, 242.
Panofsky Erwin, 144.
Paredi Angelo, 86.
Parigi, Bibl. dell'Institut de France, codice B, 64; codice L, 236, 265, 270.
Pasquier le Moine, 29, 71.
Paul Jürgen, 103.
Pavan Gabriella, 199, 209.
Pavesi Pietro, 80, 87, 88, 102, 103.
Pavia, Archivio di Stato, 23, 94.
Pavia, Aula Forlanini, 28, 43.
Pavia, Biblioteca Civica « C. Bonetta », fondo Marozzi, 189, 193, 206, 223, 239, 263.
Pavia, Borgarello, 21, 92.
Pavia Broletto, 14, 16, 19, 77, 78, 84, 96, 98, 100, 101, 102, 103.
Pavia, Ca' dei Levrieri, 91.
Pavia, cantone Cinque Miglia, 23.
Pavia, cantone Tre Miglia, 21, 23, 81, 91, 92.
Pavia, Casa Botta, 125.
Pavia, Casa Brugnatelli, v. Pavia, Collegio Castiglioni.
Pavia, Casa Fusi, 121.
Pavia, Casa Lonati, 177.
Pavia, Casa Navariani, 69, 72, 171, 172, 177.
Pavia, Casa Negri della Torre, poi Marozzi, 168, 169, 170, 171.
Pavia, Casa Reina, 171, 177.
Pavia, Casa Vegio, 193.
Pavia, Casa Zanardi, 199.
Pavia, Cascina Rizza, 14.
Pavia, Cascina della Scala, 95.
Pavia, Cascina Scarpone, 225.
Pavia, Cascina Torre del Gallo, 21, 23, 92.
Pavia, Castello di Mirabello, 14, 19, 22, 23, 70, 81, 91, 94.
Pavia, Castello Visconteo, 6, 10, 11, 12, 14, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 37, 40, 51, 56, 80.
Pavia, Libreria del —, 27, 28.
Pavia, Chiesa di Sant'Aureliano, 110.
Pavia, Chiesa di S. Eusuperio, 179.
Pavia, Chiesa di San Francesco, 12, 14, 154; coro di —, 26.
Pavia, Chiesa di S. Giovanni in Borgo, 14.
Pavia, Chiesa di S. Innocenzo, 136.
Pavia, Chiesa S. Lanfranco, chiostro, 120, 206, 218.
Pavia, Chiesa di S. Maria d. Carmine, 12, 20, 25; facciata: 13, 20, 189, 218; campanile: 14, 37, 51, 54.
Pavia, Chiesa di S. Maria Gualtieri, 20, 79, 80.
Pavia, Chiesa di Santa Maria dal Morone, 33.
Pavia, Chiesa di S. Maria in Pertica, 14, 64, 91, 154, 155.
Pavia, Chiesa di S. Matteo, 14, 28, 30, 36, 38, 46, 47, 48, 66, 95, 96.
Pavia, Chiesa di San Matteo Maggiore, 95.
Pavia, Chiesa di S. Michele, 14, 23, 94, 114, 121.
Pavia, Chiesa di S. Nicolò della Moneta, 20, 79.
Pavia, Chiesa di S. Pietro in Ciel d'oro, 121.
Pavia, Chiesa di San Primo, 147.
Pavia, Chiesa di San Salvatore, 50, 109, 232.
Pavia, Chiesa di San Sebastiano Maggiore, 154.
Pavia, Chiesa di S. Sisto, 200.
Pavia, Chiesa di S. Stefanino, 139.
Pavia, Chiesa di S. Teodoro, 10, 14, 16, 68; affresco: 11, 12, 18, 21, 47, 70, 73, 91, 94.
Pavia, Chiesa di S. Tomaso, 14, 110, 112, 124, 232.
Pavia, Chiesa della S.S. Trinità, 188, 189.
Pavia, Chiesa parrocchiale di Mirabello, 19.
Pavia, Chiostrino di Canepanova, 48, 50, 170, 171, 177, 205.
Pavia, Chiostro di S. Felice, 147.
Pavia, Chiostro di San Maiolo, 121, 147.
Pavia, Cittadella, 70, 94.
Pavia, Collegio Borromeo, 79.
Pavia, Collegio Castiglioni, 14, 62, 76, 107, 153, 166, 220.
Pavia, Collegio dei Notai, 77.
Pavia, Confraternita di S. Guiniforto, 49.
Pavia, Contrada delle Gabette (ora Corso Carlo Alberto), 36.
Pavia, Contrada di S. Maria della Rosa, 199.
Pavia, Convento di Canepanova, 200.
Pavia, Convento di S. Paolo, 21, 91, 92.
Pavia, Cortile via Maffi 32, 177.
Pavia, Cortile via Mantovani 4, 177.
Pavia, Cortile via Sacchi 25, 177.
Pavia, Cortile via Volta 10, 177.
Pavia, Duomo, 54, 74, 106, 110, 112, 114, 121, 130, 131, 132.
Pavia, Fabbriceria del Duomo, 62.
Pavia, Loggia dei Notai, 77, 102, 103.
Pavia, Monastero del Leano, 18.
Pavia, Monastero del Senatore, 11, 110, 118, 119.
Pavia, Monastero di San Gallo, 84.
Pavia, Monastero di S. Pietro in Ciel d'Oro, 12, 14, 53, 73, 75, 121.
Pavia, Monastero di San Salvatore, 42, 131, 171.
Pavia, Monastero Nuovo, o di S. Maria di Giosafat, 179, 197.
Pavia, Monastero Vecchio, 223.
Pavia, Monastero della Pusterla, 42.
Pavia, Montagnola (bastione), 91.
Pavia, Musei Civici, 10, 22, 28, 29, 33, 53, 57, 60, 61, 64, 66, 68, 70, 73, 75, 76, 80, 81, 87, 93, 94, 102, 140, 161, 164, 177, 212, 217, 218, 224.
Pavia, Naviglio, 21, 69, 91, 92, 93.
Pavia, Orfanotrofio della Colombina, 125.
Pavia, Ospedale di S. Matteo: 10, 14, 28, 29-52, 53, 54, 56, 60, 70, 73, 84, 95-101, 102, 171, 223, 224.
Pavia, Padiglione del Bagno della Duchessa, 14, 66, 94.
Pavia, Palazzetto Cavagna, 75, 106, 107, 120, 168, 169, 170, 171, 173, 198, 199-210, 218.
Pavia, Palazzo de Diversi, 20, 79, 81.
Pavia, Palazzo Del Maino (via Mentana), v. Palazzo di Silvestro Bottigella.
Pavia, Palazzo dei Mercanti, 18.
Pavia, Palazzo Mezzabarba, 140.
Pavia, Palazzo Carminali-Bottigella già Beccaria, 69, 107, 108, 109, 123-136, 142, 144, 175, 177, 181, 193.
Pavia, Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, 76, 85, 107, 136, 137-151, 172, 181, 190, 252.
Pavia, Palazzo di Gian Matteo Bottigella, 106, 107, 110, 112, 113, 181, 231.
Pavia, Palazzo di Cristoforo Bottigella, 107, 108, 111-122.
Pavia, Palazzo di Silvestro Bottigella poi Bottigella-Busca poi del Mayno, 101, 168, 170, 171, 172, 175, 177, 194, 195-198, 252.
Pavia, Palazzo di Giasone del Mayno, 179, 198.
Pavia, Palazzo Langosco-Orlandi, 106, 107, 147, 169, 172, 188, 189-194.
Pavia, Palazzo Olevano, 75, 179, 180.
Pavia, Parco ducale, 12, 14, 17, 20-26, 27, 56, 70, 75, 81, 90-95.
Pavia, Parco ducale, Cantugno, 23, 91, 92.
Pavia, Parco ducale, cascina Repentita, 92.
Pavia, Parco ducale, località Usciolo, 92.
Pavia, Parco ducale, Porta Bordona, 93.
Pavia, Parco ducale, Porta Chiozza, 93.
Pavia, Parco ducale, Porta d'Agosto, 93.
Pavia, Parco ducale, Porta del Parco, 20.
Pavia, Parco ducale, Porta Pescarina, 21, 22, 91, 92, 94.
Pavia, Parco ducale, Porta Struzaria, 92.
Pavia, Parrocchia della S.S. Trinità, 189, 193.
Pavia, Parrocchia di Sant'Eusebio, 33.
Pavia, Parrocchia di San Gabriele, 124.
Pavia, Parrocchia di San Giorgio dei Catassi, 198.
Pavia, Parrocchia di San Giovanni Dominarum, 119, 125, 126.
Pavia, Parrocchia di S. Maria Gualtieri.
Pavia, Parrocchia di S. Romano Maggiore, 138.
Pavia, Parrocchia di S. Sisto, 206.
Pavia, Piazzetta della S.S. Trinità, 190.
Pavia, Piazzetta del Lino, 18.
Pavia, Piazza Grande, 14, 18, 19, 32, 77, 79, 80, 81, 96, 98, 102, 123.
Pavia, Piazza Leonardo da Vinci, 28, 30, 48, 84.
Pavia, Piazza Piccola, 19.
Pavia, Piazza di S. Maria del Carmine, 189.
Pavia, Ponte Coperto, 10, 11, 12, 14, 37.
Pavia, Porta Calcinara, 94.
Pavia, Porta Laudense, 12.
Pavia, Porta Marenga (o Marica), 125, 189, 193.
Pavia, Porta Nuova, 14.
Pavia, Porta Palacense, 138.
Pavia, Porta San Vito, 73.
Pavia, Regisole, 64.
Pavia, S. Stefano baluardo, « Rotonda », 21.
Pavia, Seminario, Chiostro, 218.
Pavia, Strada Nuova, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 28, 32, 58, 59, 73, 80, 88, 96.
Pavia, Torre Bottigella, 8, 14, 69, 73, 76, 106, 135, 187
Pavia, Torre Civica, 14, 79.
Pavia, Torre di Boezio, 10, 14, 64, 84.
Pavia, Torre del Maino, 76.
Pavia, Torre del Pizzo in giù, 120, 179, 180, 184-187.
Pavia, Torretta, 91, 92.
Uxeria (località), 91.
Pavia, Università, (Cortili detti Volta e dei Caduti), 56, 59.
Pavia, Via Frank, case, 12.
Pavia, Via Teodolinda, case, 12.
Pavia, Vicolo Ada Negri, 170.
Pavia, Voltone di Canepanova, 199.
Pedretti Carlo, 87, 88, 132, 151, 265.
Pellegrin Elisabeth, 81, 110, 112, 268.
Pellegrini Pellegrino, 79.
Perin del Vaga (Bonaccorsi Pietro); 89.
Perogalli Carlo, 124, 150, 177, 191, 193, 209, 213, 265.
Peroni Adriano, 5, 9, 85, 88, 110, 117, 120, 131, 132, 140, 147, 149, 151, 155, 177, 224.
Peruzzi Baldassarre, 88, 132, 158.
Perversi D., 227, 231.
Pesenti Franco Renzo, 86, 152, 161, 162, 165.
Pessina Giovanni v. Piscina (da) G.
Petrarca Francesco, 12, 28, 29, 82, 89.
Petrucci F., 82.
Pezzani Giovanni, notaio, 193.
Piacentini Carola, 85.
Piacenza, Palazzo Landi, 130, 251.
Picchi, 94.
Picchiotti Antonio, 124, 135.
Picenardo Sigismondo, 103.
Piel Friedrich, 87.
Piero da Sorano, 270.
Pierozzi Orlando, 83.
Pio II (papa), Piccolomini Enea Silvio, 25, 29, 81, 82, 92.
Pio V Ghislieri, papa, 62.
Pirovano F., 187.
Pisanello, 27.
Piscarolo (de) Giacinto, 92.
Piscina (da) Giovanni, 42, 46, 84, 85, 106.
Plinio il Giovane, villa di —, 250.
Po, 225, 227, 238.
Po, rettifica del —, 239, 243.
Poggio a Caiano, Cascina di Lorenzo de' Medici, 212, 213.
Pollak Leopoldo, 82.
Ponte Carate, località, 92, 93.
Portoghesi Paolo, 150.
Portinari Pigello, 211.
Prato Giovanni Andrea, 22, 25, 81, 235, 262.
Prato Filippo, 21, 22, 25, 81, 90, 92, 93, 94, 95.
Pusterla Baldassarre, 235.
Pusterla Daria, 235, 236, 239, 256, 261, 262.
Pusterla, famiglia, 256, 265.
Pusterla Pietro, 233.
Quadrio G. Battista, 157, 163.
Ramella V., 213.
Rampini Enrico, card., 83.
Ravaisson-Mollien C., 87, 265.
Re Giovanni Luchino, 127.
Reinle A., 81, 87.
Riario Gerolamo, 239.
Ricci P. G., 149.
Ricci Albani D., 263, 265.
Ripa Francesco di Sannazzaro, 58, 77.
Robecco sul Naviglio, Villa Gaia, 213.
Robolini Giuseppe, 80, 90, 101, 149, 234, 262.
Rocca Susella, 239.
Rocchi Cristoforo, 54, 86, 106, 108, 110, 114, 121, 131.
Roma, Chiostro di Santa Maria della Pace, 109.
Roma, Palazzo della Farnesina, 132.
Romanini Angiola Maria, 80, 81, 84, 85, 89, 101, 102, 103, 110, 131, 149, 151, 187.
Romano Giovanni, 82, 110, 151.
Rosmini (de') Carlo, 26.
Rossi (de') Bernardino, 147, 151, 233, 236, 239, 243, 262.
Rossi Luigi, 215, 223.
Rovescala Riccardo, notaio, 139.
Rozzo Ugo, 263, 265.

Rückbrod K., 86.
Russoli Franco, 267.
Sacchi C., 80, 223.
Sacchi, famiglia, 239.
Sacco Bernardo, 10.
Sacco Catone, 59, 62, 86.
Saladini F., 262.
Sale, 239.
Saletti Cesare, 82, 95, 96, 101.
Salmi Mario, 84, 268.
Samek Ludovici Sergio, 162, 164, 165.
Sangallo (da) Giuliano, 64.
San Genesio, 21, 91, 92, 94.
San Genesio, parrocchiale, 95.
San Martino Gusnago, palazzo di Francesco Secco, 147.
Sanseverino Gaelazzo, 238, 249.
Sanseverino Roberto, 112.
Sansovino Andrea, 86.
Sant'Ambrogio Diego, 213, 237, 238, 265.
Santino, 270.
Santoro Caterina, 232, 263, 268.
Sapia Sebastiano, 187.
Saracco Michel Angelo, 197.
Sartirana Francesco, 98.
Schnack F., 81.
Secco Francesco, 147.
Seidlitz W. v., 267.
Semper Gottfried, 40, 84.
Serbelloni, famiglia, 251.
Sfondrati, famiglia, 251.
Sforza Angela, 231.
Sforza Anna, 234.
Sforza Ascanio, 53, 54, 86, 106.
Sforza Bianca Maria, 251.
Sforza Francesco, 9, 10, 33, 34, 48, 73, 84, 92, 95, 112, 161, 211, 212, 260.
Sforza Francesco II, 10.
Sforza Galeazzo Maria, 51, 96, 162, 260.
Sforza Gian Galeazzo, 231, 234, 237, 260.
Sforza Ippolita, 231.
Sforza Ludovico Maria detto il Moro, 9, 21, 25, 26, 53, 54, 58, 64, 68, 76, 81, 86, 87, 88, 92, 96, 106, 138, 179, 211, 212, 213, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 250, 251, 260, 262, 268, 272.
Sforza Massimiliano, 26, 268.
Siena, Ospedale, 34, 36, 95, 96.
Simonetta Cicco, 69, 86, 233.
Sinistri Cesare, 94, 95.
Soave (Mantova), Chiesa, 40.
Solari (De Solerio), Domenico, 127, 134.
Solari Giovanni, 42.
Solari Guiniforte, 37, 42, 84.
Solerio (de) Domenico v. Solari D.
Solmi A., 64, 68, 86, 88, 103.
Solmi E., 64, 68, 86, 88, 103, 213, 265, 270, 272.
Soncini, famiglia, 189.
Soriga Renato, 102, 103, 224.
Sörrensen W., 81.
Sorteni Marcella, 83.
Spelta Antonio, 179, 187.
Spencer J., 84.
Spinola Giovanni, 274.
Spinola Marietta, 235, 237, 272.
Squarcione Francesco, 87.
Stanga Marchesino, 231, 234, 236, 237, 249, 250, 265, 270, 271, 272.
Stauris (de) Rinaldo, 42, 46, 47, 48, 51, 85, 87, 171, 177.
Stefanago, 239.
Stefano da Pavia, 72.
Steinitz K. T., 265.
Stella Angelo, 83, 85.
Strada Delfino, 42, 83.
Strzygowski Josef, 40, 84.
Suida W., 267, 268.
Tafuri Manfredo, 110, 151.
Tamagnino (detto il) Antonio della Porta, 177.
Tamassia Anna Maria, 87.
Tanzi Francesco, 272.
Tea E., 265.
Tettoni L., 262.
Thieme Ulrich, 134, 266.
Tignosini Andrea, 142.
Tignosini Tommaso, 142.
Tobey G. B., 82.
Toesca Pietro, 267.
Torti Francesco, 206.
Tortona, Museo Civico, 237.
Tortona, Palazzo Botta, 237.
Toscani Xenio, 125, 158, 164.
Trento, Castello, 265.
Ughelli F., 262.
Vaccari Pietro, 80, 98, 101, 103, 265.
Valce, 239.
Van Der Weyden Rogier, 162.
Vaprio d'Adda, Villa Melzi, 132.
Varasi(o) Antonio (da Burgo), 42, 106.
Vasari Giorgio, 87.
Vaylante (da) Giovanni Battista, 223.
Vegio Giovanni, 193.
Veneroni Gio. Antonio, 180, 184.
Venturi Adolfo, 134, 150, 172, 177, 190, 191, 193.
Verga Ettore, 238, 265.
Vernavola (torrente), 19, 21, 22, 23, 26, 90, 91, 93, 95.
Verri G., 8.
Vicini Donata, 5, 88, 167.
Vidari G. B., 89, 187, 221.
Vidolenghi Antonio, 49, 85.
Vidolenghi Leonardo, 49, 85.
Vienna, Kunsthistorisches Museum, ritratto di Massimiliano I, 262.
Vigevano, Cascina Pecorara, 212.
Vigevano, Castello, 212.
Vigevano, Mulino della Scala, 212.
Vigevano, Piazza Ducale, 146, 272.
Vigevano, Sforzesca, 212, 213.
Villanova d'Ardenghi, 215; —, Caselle, 212, 215-224.
Visconti Azzone, 18, 25, 33, 58, 80.
Visconti Bianca, 112, 120, 231.
Visconti Bianca Maria, 10, 161.
Visconti Filippo Maria, 26, 68, 233, 250.
Visconti Francesco Bernardino, 265.
Visconti Galeazzo Maria, 27, 28, 41, 69, 82.
Visconti Galeazzo II, 12, 16, 20, 23, 90, 91.
Visconti Gaspare, 106, 265.
Visconti Gerolamo, 98.
Visconti Gian Galeazzo, 10, 16, 20, 23, 26, 27, 28, 53, 54, 68, 87, 91, 92, 94, 153, 250, 260.
Visconti Giovanni, 233.
Visconti Luchino, 233.
Visconti Scaramuzza Castellino, 205.
Visintin Anna Luisa, 153, 154, 159, 164.
Vismara Giacomino, 160.
Viterbio Francesco, 157.
Vitruvio, 60.
Voghera Giovanni, 171.
Volta Zanino, 86, 209.
Voltini Franco, 85.
Von Moos S., 81.
Weiss R., 268.
Windsor, Castello, Royal Library, disegno di Leonardo, f. 12579, 132.
Wittgens Fernanda, 160, 161, 165, 166, 267.
Zambelloni F., 154, 164.
Zanachi Luca, 218.
Zapperi R., 263, 265.
Zazio, notaio, 193.
Zelada, di Bereguardo, « Ca' rousa », 205, 212, 213.
Zenale Bernardino, 252.
Zerbolò, 215.
Zimolo G. C., 265.
Zinasco, 239.
Zuradelli Crisanto, 187.

Indice

p.

PRESENTAZIONE 3

Nota introduttiva e ringraziamenti 7

RESIDENZA SIGNORILE E COSTRUZIONI PUBBLICHE, a cura di *Adriano Peroni* . . . 9

1. Delimitazione del tema: architettura signorile e civica 9

2. La committenza e l'eredità architettonica e urbanistica viscontea 10

3. Il Parco del Castello: ricostruzione 20

4. Valori ambientali e architettonici del Parco . . 25

5. Complementi decorativi di età sforzesca nel Castello 26

6. L'Ospedale di San Matteo: impresa civica e presenza signorile 29

7. Struttura architettonica dell'Ospedale . . . 37

8. Le decorazioni in terracotta, le tavolette dipinte del soffitto e il rilievo della Pietà 48

9. Architettura locale e grandi maestri nell'ultima stagione sforzesca 52

10. Tipologia architettonica e ricordi leonardeschi. Il Salone dei giochi ducali 62

11. Altre testimonianze di edilizia e di architettura nella prima metà del Cinquecento 74

Note 80

p.

Schede:

Il Parco Visconteo 90

L'Ospedale di San Matteo 95

Il Broletto: rimaneggiamenti cinquecenteschi . . 102

I PALAZZI GENTILIZI, a cura di *Maria Grazia Albertini Ottolenghi* 105

Il palazzo di Cristoforo Bottigella 111

Palazzo Carminali-Bottigella già Beccaria . . . 123

Il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella . . . 137

Il Collegio Castiglioni 153

TESTIMONIANZE « MINORI », a cura di *Donata Vicini* 167

Il palazzo del Giasone del Mayno 179

La torre del Pizzo in giù 184

Palazzo Langosco-Orlandi 189

Il palazzo di Silvestro Bottigella 195

Palazzetto Cavagna 199

LE VILLE, a cura di *Luisa Giordano* 211

Caselle 215

Belvedere 225

Branduzzo 233

Indice dei nomi 281

FINITO DI STAMPARE
NEGLI STABILIMENTI
GRAFICI DELLA ILTE
MONCALIERI (TORINO)
AGOSTO 1978

Pianta della R.a Città DI PAVIA

nel rapporto di 1 a 1000 metri

Stabilimenti

1 I.R. Delegazione Provinciale
1 Polizia Provinciale
1 Ispettorato delle Poste
1 Ispettorato Provinciale delle Scuole
2 Vescovado
3 Congregazione Municipale
3 Carceri della Polizia
3 Residenza de Pompieri
4 Commissariato Censuario
4 Scuola Elementare Femminile
5 I.R. Uffio delle Ipoteche, e
5 Scuola Elementare Maschile
6 I.R. Tribunale Civile, Criminale e di Comm.
6 I.R. Pretura Urbana
6 Carceri Criminali
7 I.R. Universita' e Liceo
8 I.R. Ginnasio
9 I.R. Collegio Ghislieri
10 Collegio Borromeo
11 Spedale Maggiore, e
11 Luoghi Pii degli Esposti
12 Amministrazione dello Spedale
13 Archivio Notarile
14 Monte di Pieta'
15 I.R. Intendenza di Finanza, e Dogana
16 Teatro
17 Camera di Commercio
18 Casa d'Industria, e Cassa di Risparmio
19 Luogo Pio Pertusati in S. Croce
20 Pio Ritiro in S. Margherita
21 Bagni publici
22 Orto Botanico
23 I.R. Commando di Piazza
24 I.R. Uffizio delle Sussistenze Militari
25 Ospitale Militare

Caserme

26 Seminario Generale con
26 Intendenza alle Caserme
27 Torchietto
28 Collegio Calchi
29 Salimbene
30 S. Dalmazio
31 Calcinara

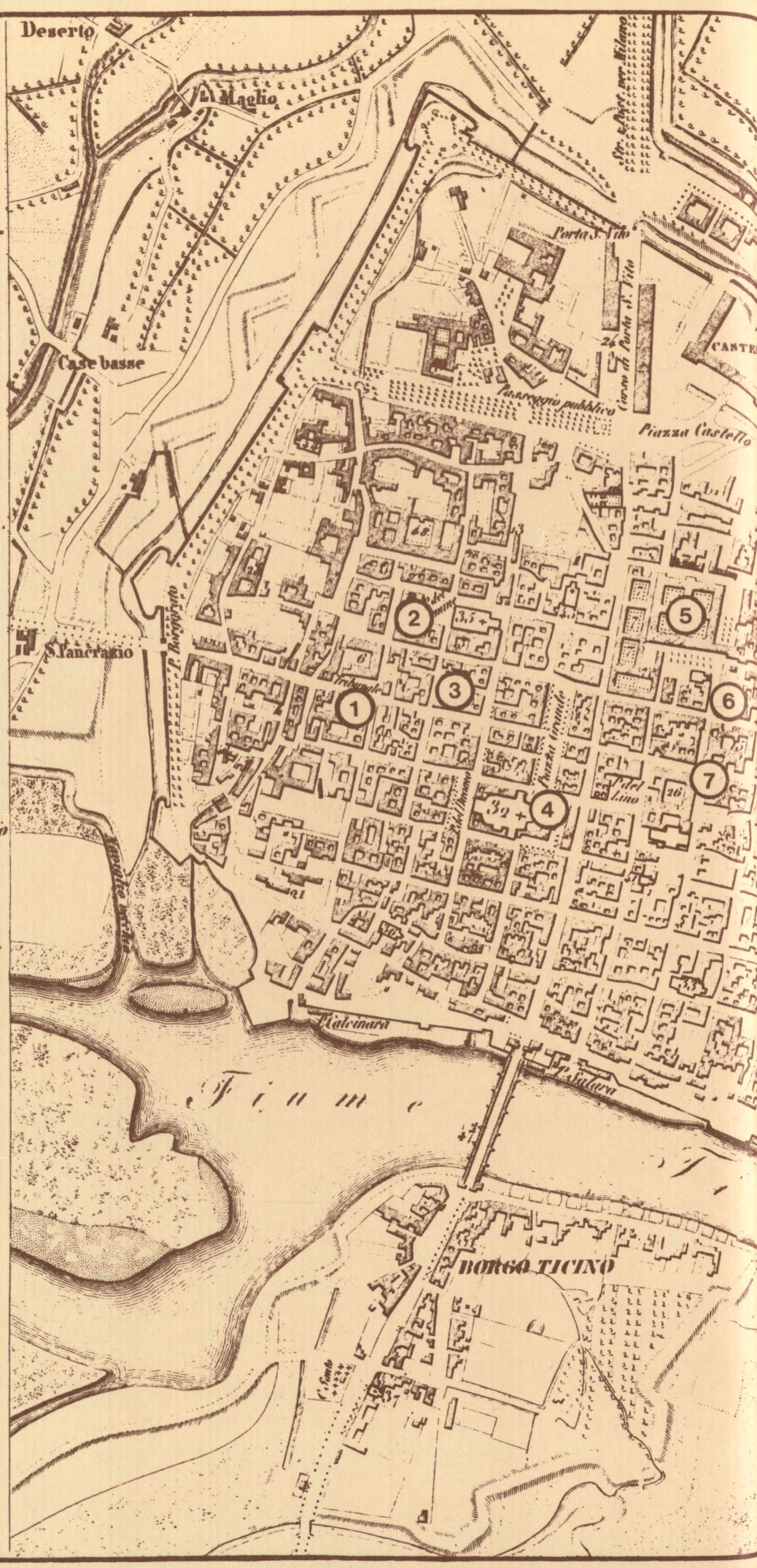
Parrocchie

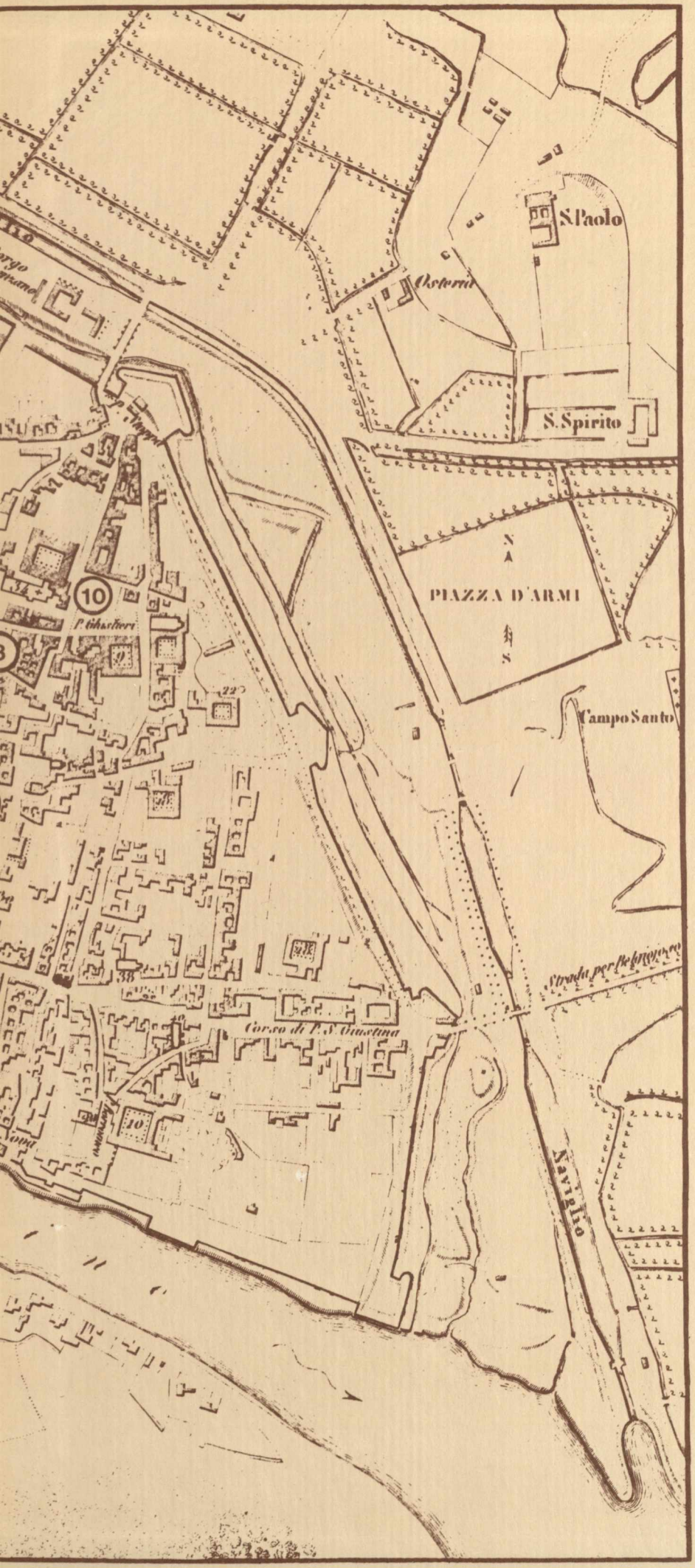
32 Cattedrale
33 S. Michele
34 S. Francesco
35 S. Maria del Carmine
36 S. Teodoro
37 S. Maria in Betlemme

Sussidiarie

38 S.S. Primo e Feliciano
39 S. Giovanni Domnarum
40 S. Lucca
41 S. Marino
42 Canepa Nova
43 S.S. Giacomo e Filippo
44 S.S. Gervaso e Protaso
45 Gesu'
46 S. Giorgio Monte Falcone
47 S. Giovanni Naponuceno

48 Stabil.to degli Orfanotrofi





1 - Palazzo Carminali Bottigella già Beccaria
2 - Palazzo Langosco Orlandi
3 - Torre Bottigella
4 - Broletto
5 - Ospedale San Matteo
6 - Palazzo di Silvestro Bottigella
7 - Palazzo di Giasone del Majno
8 - Palazzetto Cavagna
9 - Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella
10 - Collegio Castiglioni